

The Dissertation Committee for Mario Auriemma Higa certifies that this is the approved version of the following dissertation:

NO MEIO DO CAMINHO:

FIGURAÇÕES DA PEDRA

NA MODERNA POESIA LATINO-AMERICANA

Committee:

Ivan Teixeira, Supervisor

Leopoldo Bernucci, Co-Supervisor

Sonia Roncador

Nicolas Shumway

Enrique Fierro

NO MEIO DO CAMINHO:
FIGURAÇÕES DA PEDRA
NA MODERNA POESIA LATINO-AMERICANA

by

Mario Auriemma Higa, B.A.; M.A.

Dissertation

Presented to the Faculty of the Graduate School of

The University of Texas at Austin

in Partial Fulfillment

for the Requirements

for the Degree of

Doctor of Philosophy

The University of Texas at Austin

May 2009

Dedicatória

Dedico este trabalho a

Júlia e Sophia.

M. H.

Agradecimentos

Quero aqui deixar consignada minha gratidão a todos os professores membros de meu comitê pelo apoio e pela confiança constantes que depositaram em meu projeto. Em particular, gostaria de agradecer ao supervisor, Prof. Ivan Teixeira, e ao co-supervisor, Prof. Leopoldo Bernucci, com quem tive a oportunidade de conversar mais longamente, em diversos momentos, sobre algumas especificidades da minha pesquisa e do meu texto. Por fim, agradeço a Paula, minha esposa, pelo suporte familiar sem o qual este trabalho não se realizaria.

M. H.

NO MEIO DO CAMINHO:
FIGURAÇÕES DA PEDRA
NA MODERNA POESIA LATINO-AMERICANA

Mario Auriemma Higa, Ph.D.

The University of Texas at Austin, 2009

Supervisors: Ivan Teixeira, Leopoldo Bernucci

This dissertation investigates the representation of the image of the stone in poems by four modern Latin-American poets. To do this, I selected one key poem by Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Pablo Neruda, and Octavio Paz. Based on pertinent principles of literary criticism and analysis, I perform close readings of each of these texts. Despite the use of the same image, the semantic results in each poem present significant variation. That is my starting point for discussions of related historical and theoretical issues such as critical reception, value, (“No meio do caminho” by Drummond), the representation of the lyrical speaker, imagery, metapoetry, (“A educação pela pedra” by João Cabral), the role of the history in poetry, the manipulation of literary sources, (Poema XVII by Pablo Neruda), the concept of “logos” and the relationship between poetry and myth (“Como las piedras del Principio” by Octavio Paz). The basic goal of this dissertation is to put into practice critical and theoretical approaches that optimize the reading of poetry.

Table of Contents / Índice

Introdução.....	1
Alguns pressupostos teóricos: motivo, imagem, símbolo e tema	2
Pedra bruta e pedra lavrada.....	9
As ruínas da pedra lavrada	10
A pedra como ciência na poesia	11
As ruínas modernas	13
Estabilidade e instabilidade da imagem	19
“Tradição lírica” na literatura latino-americana.....	22
Proposição.....	31
Notas	34
 Capítulo 1: Drummond e a pedra nua	 35
O encontro e as cartas	36
Publicação perdida?	39
<i>A Revista de antropofagia</i>	40
Modos de leitura de poema: intersubjetividade e <i>ethos</i>	43
O testemunho do autor	48
O Modernismo outra vez na berlinda	49
Consagração crítica.....	50
Pragmatismo, superproteção, dependência e integração.....	51
Repetição (I)	56
Comparações de sistemas de repetição.....	61
Leitura séria	65
Repetição (II).....	66
Repetição (III)	69
Repetição e paródia	78
Intertextualidade e mudança de metodologia crítica	82
Efeitos da mudança de metodologia crítica na poesia e o poema sangue azul	85
Sangue azul ou vermelho?	87
“No meio do caminho” e “O enigma”	89
Tempo, dimensão narrativa e a poesia de Mário Pederneras.....	96

Notas	100
Capítulo 2: Cabral e a pedra narcísica.....	103
O exílio do sujeito lírico.	105
O outro e o mesmo.	106
Poesia e drama	112
“Alguns toureiros”: tauromaquia e poética negativas	115
Poesia e educação.	119
Escrita e reescritura	127
Narcisismo, hermetismo e falácia da despersonalização lírica	129
Narcisismo, crítica e poesia concreta.....	136
Pedra cabralinas: “Pequena ode mineral”	140
“Fábula de Anfion”	146
“Poema(s) da cabra”	148
“Os primos”	152
“O rio”	156
“A educação pela pedra”	157
“Outra educação pela pedra”	163
Notas	167
Capítulo 3: Neruda e a pedra “desistórica”	170
Obra cíclica.....	172
Análise: panteísmo imanentista	175
Raízes clássicas e “espontaneidade dirigida”	180
“Rosa endurecida”	189
Forma e significado.	190
Cair.....	194
O tempo é o fiel da balança	199
Pedra lavrada e pedra bruta: história e pré-história	201
História e “desistória”	211

<i>A rosa separada</i>	215
Notas	218
Capítulo 4: Octavio Paz e a pedra cosmogônica	222
A rocha e o mito de Prometeu.	223
Imagens motílicas: a pedra	227
Pedra de origem	230
“Como la piedras del Principio”: primeira parte.....	232
“Como la piedras del Principio”: segunda parte	236
“Como la piedras del Principio”: terceira parte	237
“Como la piedras del Principio”: quarta parte	240
A morte de “logos” e o silêncio sem mácula.....	246
Mito e história e a poesia do duplo.....	248
Conclusão.....	252
Um debate contemporâneo.....	252
Pedras, pedras, pedras	254
No meio do caminho.....	256
Siglas	258
Obras citadas.....	259
Vita	269

INTRODUÇÃO

Há tempo de espalhar pedras, e tempo de as ajuntar.

Livro do Eclesiastes

O romance de Herman Melville, *Moby-Dick; or the Whale*, publicado em 1851, traz duas curiosas seções introdutórias: uma sobre a etimologia da palavra “whale”, com seus equivalentes em línguas antigas e modernas, e outra que transcreve uma longa série de excertos, extraídos de fontes diversas, desde a Bíblia até periódicos da época, nos quais a baleia surge como figuração central ou periférica. Estas portas de entrada à obra de Melville, em princípio separadas da narrativa, buscam, entre outros sentidos, ratificar o motivo literário da obra. Além disso, os excertos compõem um complexo retrato em forma de mosaico da personagem-título do romance: a baleia. Por meio da filologia, da filosofia, da poesia, das ciências naturais, de relatos de viajantes, de notícias de circunstância, de escritos sagrados, de canções populares, enfim, por meio da tradição livresca e oral, os preâmbulos de *Moby-Dick* mostram ao leitor que a personagem, ainda que possa ser considerada original, possui de fato fundas raízes na cultura do Ocidente. Estes preâmbulos, se lidos por este prisma, pressupõem também a existência de um leitor à época pouco familiarizado com o motivo do livro de Melville, um leitor que poderia desconfiar do conteúdo da obra ou até sentir-se desconfortável diante de seu título algo incomum. Como autêntico romântico, Melville mostra-se preocupado com a recepção de seu trabalho pelo público e pela crítica, e quer esclarecê-los sobre seus pressupostos.

Apesar de todas as distâncias – gênero, tempo, leitor, língua – que separam este estudo da obra de Melville, um aspecto talvez os una: a suposta originalidade do motivo literário, neste caso, a pedra. Ou seja, o motivo da pedra na literatura, e mais especificamente na poesia, poderia ser

considerado pelo leitor menos avisado como marginal ou exótico. E em certo sentido o é, se comparado a outros como rio, lua, Sol, estrela, mar, olhos, só para citar imagens visuais. Para comprovar o contrário, isto é, que há uma longa e vigorosa tradição do motivo da pedra na literatura, também não faltariam exemplos, desde o mito cosmogônico de Deucalião e Pirra, descrito por Ovídio em suas *Metamorfoses*, até a muiraquitã macunaímica, de Mário de Andrade. Se se considerar derivações lexical-metonímicas da pedra, tais como rocha, penha, colina, montanha, ruína, deserto, então a tarefa de compor um quadro de excertos literários tornar-se-ia ainda menos complicada. No entanto, não se trata aqui de imitar o modelo de Melville, mas apenas de usá-lo como referência para justificar inicialmente o motivo literário da pedra, tomado aqui como um ponto de partida para este trabalho.

ALGUNS PRESSUPOSTOS TEÓRICOS: MOTIVO, IMAGEM, SÍMBOLO E TEMA

Na literatura, o termo *motivo* está implicado em princípio à arte da narrativa; por ele, designam-se situações ou unidades narrativas recorrentes que, por sua recorrência, mostram-se significativas. Assim, por exemplo, no conto popular, o herói ser desafiado a executar uma tarefa de extrema dificuldade; no romance romântico, a heroína ver-se dividida entre o casamento determinado pela vontade paterna e a união amorosa ditada pelo sentimento; na poesia épica, o herói participar de um banquete em que se celebra uma vitória militar; todas estas situações, enfim, formam matrizes narrativas que se tornaram convencionais dentro do gênero a que pertencem. Estas convenções são motivos literários.

Na poesia lírica, algumas imagens da natureza, geral (*flor*) ou particular (*lirio*), sentimental (*amor*) ou natural (*morte*), espacial (*mar, lua*) ou temporal (*outono, noite*), histórica (*exílio*) ou acidental (*devaneio*), compõem motivos universais (Kayser 80-100). O motivo, portanto, é uma categoria discursiva de frequência e não de sentido. Sua dimensão semântica está vinculada ao conceito de

imagem, que o motivo carrega consigo. Os vocábulos *imagem*, *imaginação* e *imitação* possuem mesma raiz etimológica que se associa à ideia de *simulação*. Uma imagem simula uma realidade que, em princípio, lhe antecede. Um retrato é um exemplo típico de imagem. Todo retrato possui um enquadramento, que valoriza alguns aspectos e desconsidera ou relega a planos secundários outros do retratado. Logo, todo retrato é uma imagem parcial (toda imagem é parcial) e nessa parcialidade, ou ato de parcializar, que ocorre na formação da imagem, reside seu aspecto semântico primário.

Outro exemplo: o signo linguístico é uma imagem acústica e conceitual de um referente ou *designatum*. Nesta imagem, o referente tem sua primitiva unidade, reconhecível pelos sentidos, segmentada pela percepção cultural. Em outras palavras, o referente *puro*, tal como utopicamente o sonhou Alberto Caeiro, ao ingressar no universo verbal, ganha uma imagem acústica à qual se atribuem, por operação metonímica e/ou metafórica, conceitos variados. Estes conceitos abstraem o referente, tornando-o um ser culturalmente volátil. Se as relações entre signo ou imagem linguística e referente são arbitrárias, como afirmou Saussure, a formação do signo linguístico obedece a vetores culturais pré-estabelecidos, que o semantizam desde o nascedouro.

Tome-se, por exemplo, o referente *rio*, uma realidade física e extralinguística que participa da natureza. Em português e espanhol, os signos linguístico que o designam (*rio* e *río*, respectivamente) pertencem ao gênero masculino; em inglês (*river*), o vocábulo não recebe traço de gênero. Todavia, em um clássico da canção popular americana, “Ol’ man river”, de Jerome Kern e Oscar Hammerstein II, o rio é referido como ser masculino; já na canção *country* “The River and the Highway”, da cantora Pam Tillis, para citar outro exemplo extraído da cultura popular, o rio é uma mulher caprichosa e vibrante. Em francês, há dois vocábulos para designar *rio*: *fleuve*, rio que desemboca no mar, e *rivière*, rio afluente ou tributário. O primeiro termo pertence ao gênero masculino, o segundo, ao feminino. Em suma, os lexemas *rio*, *río*, *river*, *fleuve* e *rivière* são formas de

registro formadas por diferentes modos de percepção de um mesmo *designatum*, expresso e representado por meio do signo verbal.

Como toda imagem, o signo linguístico é uma arcabouço de conceitos forjados pelas culturas. Estes conceitos associam-se à imagem acústica de um dado signo verbal por operações metonímicas e metafóricas, que destacam do ou atribuem ao *designatum*, respectivamente, traços intrínsecos (rio: corrente mais ou menos abundante de água, a que estão vinculadas ideias como *agricultura, sobrevivência, comunidade*) ou extrínsecos (rio: passagem do tempo, morte, espaço sagrado). O discurso literário manipula essa dupla dimensão conceitual da imagem verbal. No primeiro caso, tem-se uma imagem expandida do referente; no segundo, uma imagem arbitrária, no sentido de convencionalizada pela cultura ou determinada pela estrutura discursiva em que se insere.

No conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, o rio constitui um motivo na narrativa. Do ponto de vista semântico primário, por operação metonímica, a imagem do rio associa-se a uma tripla dimensão na natureza: altura celestial, onde nascem as águas que alimentam o rio; superfície terrestre, por onde corre o rio; e interior da terra, que o rio penetra e irriga. No plano semântico secundário, por operação metafórica e por convenção cultural, aproveitando recursos de significado disponíveis no código da cultura, esta tripla dimensionalidade é associada à noção do sagrado e do divino. No âmbito textual, autotélico, também por operação metafórica, determinada pela narrativa, o rio vincula-se aos sentimentos de dor e dúvida, associados às personagens do filho e do pai, respectivamente. Em suma, a imagem expandida por associações metonímicas ou partilhadas forma uma imagem complexa do referente, que não chega a tocar as fronteiras do símbolo; este ocorre por associações metafóricas determinadas ou possibilitadas pela cultura e/ou pelos limites físicos – o texto, no caso da literatura – de um dado discurso.

Para uma análise destes conceitos mais concreta e detalhada, veja-se um breve poema de Carlos Drummond de Andrade:

Beijo-flor

O beijo é flor

no canteiro

ou desejo na boca?

Tanto beijo nascendo

e colhido

na calma do jardim

nenhum beijo beijado

(como beijar o beijo?)

na boca das meninas

e é lá que eles estão

suspensos

invisíveis. (*PP* 495 vv. 1-12)

Por sua recorrência, o beijo constitui um motivo no poema de Drummond. Por relação metonímica, determinada por convenção sócio-cultural, a imagem do beijo está associada a sentimentos como amor e afeto. Ou seja, o ato de beijar alguém ou algo pressupõe, no código da sociedade e da cultura, a ideia de demonstração de amor e afeto. Vinculado ao amor, o beijo também associa-se à noção de desejo sexual. É neste ponto, e com esta perspectiva, que o poema se vale desta imagem. Isto é, complexa na cultura, a imagem do beijo é reduzida no poema, através de marcas textuais como “desejo na boca”, “jardim” e “boca das meninas”, a uma de suas possibilidades semânticas: a de simulação do desejo sexual. E onde se encontra a dimensão simbólica da imagem do beijo no poema de Drummond?

A imagem do beijo torna-se símbolo quando a ela se atribui uma dúvida de caráter filosófico: quem beija o beijo? Ou seja: o desejo que o narrador sente de beijar possui motivações intrínsecas ou extrínsecas? Onde se localiza o desejo de beijar, na boca de quem beija ou na flor que o pássaro beija no jardim e que ao ser beijada incita o desejo de beijar no narrador? A partir destas questões que o poema levanta, o beijo assume condição simbólica: sua imagem simboliza no poema a ambiguidade do desejo, cujo lugar de origem o narrador põe em questão.

Enfim, do símbolo chega-se ao tema, que é uma apreensão de leitura ou uma abstração dos elementos dispostos no texto. No caso do poema de Drummond, o tema relaciona-se à dicotomia natural-artificial. Ou seja: o poema problematiza a noção de que o desejo sexual, e também amoroso, por contiguidade, seja uma manifestação espontânea; e assim, questionando a fonte dos instintos e sentimentos, o texto discute os limites da natureza e da cultura: até que ponto esta intervém na modelagem e determinação dos impulsos humanos? Até que ponto o amor e o desejo de beijar são forças autônomas ou invenções culturais que o homem moderno repete e usa sem perceber?

Pelo que se vem tentando demonstrar, a relação referente-imagem é primariamente metonímica e determinada pela cultura; as relações imagem-símbolo e símbolo-tema são metafóricas e determinadas pelos limites textuais, no caso da literatura. Veja-se mais um exemplo utilizando-se o beijo como referência. O beijo, retomando conceito já exposto, é uma imagem de afeto instituída pelos costumes sócio-culturais. Na narrativa bíblica sobre a vida de Cristo, no entanto, o beijo de Judas em Jesus é um símbolo associado a valores como ambição, deslealdade, emboscada, covardia e delação. O tema do episódio está relacionado à noção de venalidade da ética. O poder, representando pelo dinheiro, se mostra uma ameaça à integridade moral dos homens.

* * *

A pedra é um motivo na literatura ocidental desde suas primeiras manifestações. Trata-se de uma imagem significativa em mitos antigos como os de Orfeu, Deucalião-Pirra, Sísifo e Medusa,

entre outros. Nestas narrativas, a mesma imagem assume perspectivas simbólicas diferentes: insensibilidade, origem, sofrimento e morte, respectivamente. A insensibilidade das pedras é animada pela música divina de Orfeu; os seres vivos nascem das pedras – entranhas petro-ósseas da mãe Terra – atiradas para trás por Deucalião e Pirra (¹); o peso e a redondez da pedra exaurem as forças de Sísifo; o terror gerado pela imagem de Medusa paralisa mortalmente, transformando-os em estátuas de pedra, os que ousam encará-la diretamente. Estas narrativas enfim apontam para o caráter polissêmico, no plano simbólico, da imagem da pedra. Ou seja, esta pode assumir ou gerar significados múltiplos, não só divergentes como também antagônicos: insensibilidade/sofrimento, origem/morte.

Outras imagens da natureza também são dotadas de polissemia potencial. O que talvez singularize a imagem da pedra, no entanto, é uma certa tensão existente entre suas dimensões metonímica (de imagem) e metafórica (de símbolo). Isto é, a imagem de imobilidade e impermeabilidade a que a pedra está, por metonímia, atrelada se resolve no plano simbólico do discurso artístico contraditoriamente em termos de maleabilidade e porosidade devido à flexibilidade semântica da imagem. Todavia, apesar da multiplicidade de sentidos que a pedra pode assumir, uma ideia associada à sua imagem parece central para explicar o interesse que ela desperta e o fascínio que exerce: a permanência. O atributo da perenidade aproxima a imagem da pedra, no nível simbólico, de conceitos como tempo, arte e morte, assuntos que motivam desde sempre o exercício do pensamento crítico e da imaginação.

As construções mais antigas de que se tem notícia são túmulos de pedra, que iniciam uma antiquíssima tradição de arte funerária. Desde tempos os mais primitivos, o homem parece combater a ideia da morte através da resistência da pedra. Sob certos aspectos, os antigos petróglifos podem ser também compreendidos como uma manifestação humana do desejo de permanência. Arte e pedra enfim se conjugam desde a primitividade para vencer as noções de tempo e morte. Na Grécia

antiga esta ideia cresce e se dissemina na cultura. Neste sentido, parece bastante sintomática a afirmação de Maurice Bowra em seu estudo sobre o poeta Simônides de Ceos, que viveu entre 556 e 468 a.C.: “The contemporaries of Simonides assumed, as indeed Theognis did and Pindar after him, that, whatever a man’s life may be after death, he is able to win a special immortality in the memory of men, through song or stone” (370).

Provavelmente no fim do século IV a.C., como extensão de ensinamentos de Aristóteles, de quem foi discípulo, Teofrasto (372-287 a.C.) compôs seu tratado de mineralogia (*On Stones*, na tradução inglesa). O estudo descreve pedras de diversas partes da Europa e Oriente, considerando suas propriedades físicas, como cor, transparência, brilho, densidade, resistência. Às pedras se atribuem valores sobretudo estético, social e comercial, por sua beleza, utilidade arquitetônica e raridade, respectivamente. Algumas são supostamente mágicas, como as que atraem outros materiais, as que transformam em pedra outras substâncias ao tocá-las, e as que, grávidas, dão à luz pedras mais jovens. Aristotélico e experimental, Teofrasto, no entanto, não se detém no valor místico das pedras. Delas, o filósofo destaca um aspecto material que unifica o objeto de seu estudo: a origem comum. Segundo afirma em *On Stones*, todas as pedras nascem de uma mesma substância telúrica pura e homogênea. As variações físicas que apresentam derivam, em suma, do modo como são formadas (45).

A percepção de Teofrasto atesta um sentido que apresenta importantes desdobramentos na cultura: a noção de unidade. A esta noção associam-se, por operação metafórica, ideias como divindade e conhecimento: entende-se o divino como um ser puro cuja sabedoria sobrepassa o limitado discernimento dos homens. A pedra, assim, perspectivada pela cultura, assume a condição de divino natural. Por essa via, caminharam por séculos juntas alquimia e mineralogia. No rastro do estudo de Teofrasto, muitos tratados científicos ou paracientíficos foram escritos na Antigüidade e Idade Média sobre as pedras e suas propriedades e funções.

PEDRA BRUTA E PEDRA LAVRADA

A atribuição de um sentido metafísico às pedras depende, em geral, de sua condição de ser ou não transformada pela ação humana. Uma vez que o homem altera sua forma natural, para fazer delas peças arquitetônicas ou decorativas, as pedras perdem sua unidade original, a que está associada sua dimensão divina ou semidivina. A tradição bíblica registra este argumento. No livro Êxodo, Jeová diz a Moisés: “Se me edificares porém algum altar de pedra, não o edificarás de pedras lavradas; porque se levatares sobre ele o cinzel, ficará poluto” (20:25). A passagem reitera o conceito idealista de panteísmo, já antes presente na obra de Heráclito, segundo o qual Deus (ou a ideia de divino) e o mundo natural formam uma unidade indissolúvel. Ainda que a natureza virgem, como um todo, corporifique a concepção do sublime sobrenatural, cada elemento, por suas propriedades intrínsecas, estabelece uma forma de associação com o divino. No caso específico das pedras, seu aspecto maravilhoso advém, entre outros fatores, de sua relação com tempo: a resistência das pedras lhes dota de uma temporalidade que Bachelar denomina “litocronos” (18), a temporalidade da permanência natural, próxima da eternidade, já destacada algumas linhas acima, mas não sob a perspectiva do sagrado religioso.

Este sentido, ainda dentro da tradição bíblica, comparece na cena em que Jesus renomeia Simão como Pedro (*Kepha* em aramaico, nome derivado de “pedra”, “rocha”), ao reconhecer no filho de Jonas o bastião inaugural da doutrina cristã: “Também eu te digo que tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei minha igreja, e as portas do inferno não prevalecerão contra ela” (*Mat.* 16:18). Em consonância com certas culturas primitivas, a renomeação de Simão por Cristo é um ato a um só tempo linguístico e mágico-pragmático; de certo modo, Jesus funda sua doutrina e lhe empresta um sentido temporal ao renomear o principal representante dela, depois de seu fundador. A função de Pedro é acomodar as bases do cristianismo sobre fundações sólidas para que a doutrina cristã seja

difundida de modo constante e perene. Para tanto, seu nome deve constituir-se parte integrante inseparável de seu ser, e emprestar coerência às ações que desempenha e à sua nova identidade. Ou seja, ao lado do linguístico-pragmático, ou a ele imbricado, há um sentido poético e narrativo na decisão de Jesus de renomear Simão como Pedro. Além disso, o ato de Jesus dignifica a imagem da pedra tal como ela virá a ser percebida na cultura ocidental: “Sobre piedra tu iglesia fabricaste; / tanto el linaje nuestro ennobleciste, / que, Dios y Hombre, piedra te llamaste” (Quevedo 315; vv. 9-11).

A pedra lavrada, por sua vez, e como já citado, revela o desejo humano de apropriar-se da condição divina da natureza e metafísica dos deuses. A pedra-monumento, moldada por mãos humanas, expõe, entre outros sentidos, o fascínio da humanidade pela transcendência histórica. E neste ponto, a pedra, artisticamente forjada, funciona como veículo para o homem roçar o eterno ou dele se acercar. Para o Jeová que fala com Moisés no exemplo transcrito acima, o cinzelar a pedra equivale a profaná-la, profanando-se assim, por extensão, o cinzelador, que demonstra, com seu ato criador, anseio de aproximar-se do sagrado ou com ele competir.

AS RUÍNAS DA PEDRA LAVRADA

No século XIV, Petrarca consagra um motivo na poesia lírica que terá grande repercussão sobretudo no período que se estende até o Romantismo: a reflexão diante das ruínas do mundo antigo. Em seu afã de reconstruir o passado, os humanistas do Renascimento valorizaram vestígios de monumentos da Antiguidade. As ruínas atestam a grandeza e a decadência de impérios de outrora. Diante delas, o poeta reflete sobre a precariedade de todas as coisas e o sentido da existência humana. Por mais grandioso que seja, nada resiste à ação destrutiva do tempo. A consciência deste fato incontornável da natureza provoca no sujeito lírico sensação de instabilidade e sentimento de melancolia. A contemplação de ruínas históricas produz reflexão e exerce fascínio. Os

restos mortais de uma sociedade são fonte de pensamento e beleza, contribuem para a filosofia e arte, combinam imagens de pujança e morte.

A matéria lítica das ruínas constitui o veículo por meio do qual múltiplos significados se constroem. As pedras de monumentos antigos corroídas pelo tempo são imagens que fundem, numa única dimensão material, conceitos de apogeu e declínio, crítica e estética, memória e esquecimento, história e silêncio, civilização e sepultura. Daí que as figuras retóricas de oposição (antítese, paradoxo, oxímoro) sejam constantemente acionadas no discurso lírico da poética das ruínas: “¡Oh, Romal, en tu grandeza, en tu hermosura, / huyó lo que era firme, y solamente / lo fugitivo permanece y dura.” (Quevedo 418; vv. 12-14). A volatilidade semântica da imagem das ruínas, ou seja, seu caráter agregador de significados vários e contraditórios, é por assim dizer sua condição potencial de objeto artístico. A arte é, por tradição (e não por condição), um discurso polissêmico, ou que tende à polissemia, e com esta identidade retórica ela se opõe à univocidade buscada pelo texto científico. Nesse sentido, um outro aspecto que singulariza a imagem da pedra na cultura ocidental é sua dupla funcionalidade, como *matéria* para a engenharia e *substância* para a arquitetura. Em outros termos, como objeto que funcionalmente se divide entre a ciência e a arte, incorporando de modo significativo ambas as dimensões.

A PEDRA COMO CIÊNCIA NA POESIA

As relações entre arte e ciência possuem uma longa e sinuosa história na arte e na literatura, que não cabe aqui discutir. Todavia, um capítulo importante desta trajetória encontra-se em uma cena do Livro Quinto do poema autobiográfico *The Prelude; or, Growth of a Poet's Mind* (cito a versão de 1850), de William Wordsworth. Na passagem, o narrador relata o conteúdo de um misterioso e revelador sonho que teve na juventude. Mais que uma experiência pessoal, a digressão poética parece ter sido inspirada no célebre sonho epifânico de Descartes, ocorrido em 10 de novembro de 1619.

No poema de Wordsworth, o narrador descansa sobre um penhasco, diante do mar, depois de ler algumas páginas do Quixote, e está pensando no privilégio de formas de existência duradoura, como a poesia e a geometria, quando adormece:

On poetry and geometric truth,
And their high privilege of lasting life,
From all internal injury exempt,
I mused, upon these chiefly: and at length,
My senses yielding to the sultry air,
Sleep seized me, and I passed into a dream. (155; vv. 65-70)

Em seu sonho, o narrador vê um beduíno sobre um dromedário no deserto. O árabe leva uma lança e carrega consigo dois objetos, “livros”, na linguagem onírica: uma pedra e uma concha espiralada de caracol marinho. O beduíno é uma transfiguração do Quixote, e a linguagem ou terminologia livresca, uma reminiscência da leitura de Cervantes. O narrador indaga o significado da pedra e da concha, e o árabe lhe diz que a pedra são *Os elementos*, de Euclides; e a concha, algo ainda mais valioso. A obra de Euclides, escrita por volta do ano 300 a. C., é o tratado matemático e geométrico mais influente da história, com número de edições sendo apenas superado pela Bíblia; no entanto, segundo o beduíno, a concha ainda excede o valor deste livro monumental. O narrador recebe a concha, “so beautiful in shape, / In colour so resplendent” (157; vv. 90-91), e a aproxima do ouvido.

And heard that instant in an unknown tongue,
Which yet I understood, articulate sounds,
A loud prophetic blast of harmony;
An Ode, in passion uttered, ... (157; vv. 93-96)

A concha marinha é a poesia, descrita como um ser dotado de beleza e saber profético, e que forma par com a pedra, o conhecimento da razão. Arte e ciência, enfim, compõem os dois “livros” da humanidade, isto é, as duas obras que juntas contam e contém o homem e a natureza. Elas são duas porque são opostas, e se emparelham porque são complementares ao mesmo tempo. O árabe do deserto que as leva e guarda representa o outro, o exótico desconhecido, que medeia a consciência e a fantasia, a racionalidade e a imaginação. Quando o narrador demonstra desejo de associar-se ao beduíno e partilhar seus bens, este foge carregando consigo “his twofold treasure” (159; v. 120), e logo passa a ser perseguido pelas águas de um dilúvio. O narrador acorda, então, e vê o mar diante de si.

O mar e o dilúvio são metáforas hiperbólicas dentro da alegoria do saber total, que o episódio do sonho, em *The Prelude*, desenvolve. A humanidade, por meio do narrador do poema, sonha em possuir uma forma de domínio absoluto do universo. Na representação alegórica do saber absolutizante e o desejo de abarcá-lo, a imagem da pedra ocupa o espaço das ciências naturais, e é o “livro” fundador da geometria e do conhecimento matemático, a um só tempo abstrato e espacial. O poema de Wordsworth, publicado em 1850, pouco depois da morte do poeta, pode ser considerado seu testamento poético. Desse modo, obteve grande repercussão, influenciando gerações posteriores.

AS RUÍNAS MODERNAS

Um dos aspectos dessa influência reside no modo como Wordsworth e outros poetas românticos, retomando motivo que remonta à Antiguidade, mas cujo relevo se eleva no século XIX, retrataram o espaço urbano em oposição ao rural. A Londres de que Wordsworth nos dá conta na maior parte de sua obra é uma cidade decadente e perversa, descrita com desencanto e melancolia compadecida. Em sentido amplo, a cidade moderna, da qual Londres é o principal emblema no

Romantismo, figura o inferno na Terra, o espaço do tolhimento e não da expansão do humano, da exploração do trabalho, da alienação da consciência. A cidade sepulta os homens antes da morte, promove a injustiça e é incapaz de regeneração. A poesia urbana do Romantismo, em seu visionarismo crítico-moralista, em sua atitude contestatória do senso comum, alerta para os perigos da civilização, no momento em que esta vivia uma fase de avanços e conquistas.

A poesia romântica (e pós-romântica) que expõe os riscos da civilização pode ser vista como uma inversão da perspectiva aplicada à poética das ruínas. Nesta, os escombros de uma sociedade, seus restos mortais, são fragmentos dotados de intensa significação. As ruínas falam do passado e do presente, são uma lição sobre a história e o tempo. O mínimo pedaço de cidade extinta deixa entrever uma época de glórias que clama por reconstrução, que provoca a memória e a imaginação dos homens. Nesse sentido, a imagem da morte coincide com ideias como vitalismo, energia, criação. A melancolia do poeta que especula sobre o tempo e a existência humana na Terra diante das ruínas de um passado longínquo é um sentimento ativo, voltado para o homem, que procura defini-lo e delimitá-lo. Em sentido oposto, na poesia urbana do século XIX, a cidade é uma integridade vazia, desprovida de sentidos. A civilização moderna não produz a dúvida especulativa, seus efeitos são dor, exploração e miséria, ou alienação, frieza e frivolidade. Diante deste quadro, o poeta tende a assumir uma postura entre cética e compassiva, algumas vezes irônica, muitas vezes nostálgica, de uma nostalgia escapista. A matéria de que se reveste o espaço urbano impõe sua presença na mesma proporção em que a nulidade deliquesciente e perversa de suas estruturas se mostram.

Neste sentido, considerando sua perspectiva citadina, Wordsworth em alguns de seus poemas-chave, como o soneto “London, 1802”, por exemplo, prepara o terreno para poetas como Charles Baudelaire, Cesário Verde e T. S. Eliot, entre outros. Estes, no entanto, à diferença dos românticos, sistematizaram o uso do registro irônico na poesia. Dessa forma, isto é, por meio da

ironia, os poetas pós-românticos puderam fundir dois modos de percepção, e contemplaram a cidade moderna como os renascentistas as ruínas antigas. A Paris de Baudelaire, a Lisboa de Cesário ou a Londres de Eliot são ruínas que não ruíram, espaços organizados em que a imagem de civilização encobre de fato, segundo uma perspectiva dialética, uma sociedade morta e uma humanidade extinta. Ou seja, no passado, a imagem da morte (ruínas) fomentava o exercício vital da memória, movido por engrenagens do pensamento mítico-metafísico; na modernidade, em parte como consequência do gradual processo de secularização, a existência parece reduzida a uma unidimensionalidade vazia que obstrui toda possibilidade de transcendência. Em sentido amplo, no mundo moderno, as imagens de vida e morte se confundem, com uma constantemente remetendo a outra.

Esta é uma das perspectivas pelas quais *The Waste Land* (1922), de T. S. Eliot, vem sendo lido. Em um ensaio de 1937, por exemplo, buscando identificar, definir e analisar *leitmotifs* do multifacetado poema de Eliot, Cleanth Brooks, Jr., sintetiza nos seguintes termos um paradoxo que percorre o texto eliotiano: “life as its highest moments of meaning and intensity resembles death” (188). E uma das figurativizações centrais do conceito de morte em *The Waste Land* surge, como o próprio título do poema sugere, por meio de imagens espaciais que remetem ao solo desértico e infértil, à paisagem áspera e agressiva, ao estado nulo e nulidificante:

He who was living is now dead

We who were living are now dying

With a little patience

Here is no water but only rock

Rock and no water and the sandy road

The road winding above among the mountains

Which are mountains of rock without water

If there were water we should stop and drink

Amongst the rock one cannot stop or think

Sweat is dry and feet are in the sand

If there were only water amongst the rock (Eliot 16; vv. 328-338)

A aridez do deserto é o espaço da esterilidade total. Daí que o narrador clame por água, elemento supostamente capaz de fecundar a paisagem. Por outro lado, a Londres banhada pelo rio Tâmesa que surge em outras passagens do poema afigura-se tão fantasmagórica e desvitalizada quanto o ermo rochoso, arenoso e infértil. A civilização avança em direção ao deserto, transformando-o em cidades, mas não alcança se opor a ele, ou, por assim dizer, redimi-lo. Assim como a poesia seis e setecentista baseou-se em um certo conceito de temporalidade para consagrar o paradoxo da *constância da inconstância*, segundo o qual tudo na natureza é precário menos a precariedade em si, a poesia moderna, dominada por uma certa noção de espacialidade, concebeu o paradoxo da *procriação do estéril*, pelo qual a esterilidade, ou o mundo esvaziado de sentido, se expande com o crescimento urbano das cidades.

É neste momento que o estéril ganha estatuto de motivo estético na modernidade. Assim sendo, o campo semântico e imagético da esterilidade (deserto, mineralidade, aridez, vazio, morte em vida, alienação, solidão social, mudez, silêncio) ganha destaque na arte moderna. Em outros momentos da história, é possível encontrar representações de esterilidade. No entanto, tomando como referência a poesia romântica e pós-romântica, sobretudo *The Waste Land*, que faz uma leitura atenta da herança finissecular (Baudelaire especialmente), que lhe é imediatamente anterior, e a expande retroativamente até tradições antigas, o conceito de esterilidade aqui referido está associado ao fenômeno da secularização, cujo desenvolvimento no século XIX promove mudanças sócio-culturais em todos os setores da sociedade moderna. Daí que, em certo sentido, moderno e secular,

ou modernidade e secularização se equivalham. Daí também que a terra gasta eliotiana possua conexões, ainda que precárias, com a pedra científica, euclidiana, do poema de Wordsworth.

A percepção do mundo como um espaço devastado e infértil, imagem metafórica resultante ão ao menos em parte – do processo histórico de secularização, e a transformação deste espaço em discurso estético são um dos aspectos do poema seminal de Eliot (Brooks, Jr. 193). A influência que *The Waste Land* exerceu na poesia e literatura modernas, ainda que difícil de dimensionar, não pode ser considerada pequena. Diversos procedimentos retóricos, ainda incipientes em 1922, embora não exatamente originais, como a técnica da colagem de fragmentos diversificados para gerar efeito de perspectiva prismática, alcançaram grande ressonância pelo século XX afora. No plano discursivo do conteúdo, a problematização da primavera, ou do imaginário da fertilidade, não propriamente negado mas tratado sob o impulso da melancolia e do desencanto, e que ocorre logo no início do poema, pode ser considerado um ponto de referência, ou um padrão modal e temático, para a arte moderna.

Assim, sem estabelecer nexo de intertextualidade direta, pode-se dizer que “Oda a la tierra”, de Pablo Neruda, poema que forma par antinômico com “Oda a la fertilidad de la tierra”, ambos publicados no volume *Odas elementales* (1954), se alinha de certo modo com o ideário eliotiano, tal como descrito em *The Waste Land*. Em outras palavras, a supremacia estética de “la tierra mineral” sobre “la tierra pródiga” declarada na composição nerudiana pode ser lida à luz de uma tradição moderna (passe o paradoxo) da qual o poema de Eliot ocupa lugar, se não central, ao menos de relevo. Veja-se a primeira parte da ode de Neruda:

Yo no la tierra pródiga
canto,
la desbordada
madre de las raíces,

la despilfarradora,
espesa de racimos y de pájaros,
lodos y manantiales,
patria de los caimanes,
sultana de anchos senos
y diadema erizada,
no al origen
del tigre en el follaje
ni a la grávida tierra de labranza
con su semilla como
un minúsculo nido
que cantará mañana,
no, yo alabo
la tierra mineral, la piedra andina,
la cicatriz severa
del desierto lunar, las espaciosas
arenas de salitre,
yo canto
el hierro,
la encrespada cabeza
del cobre y sus racimos
cuando emerge
envuelto en polvo y pólvora
recién desenterrado

de la geografía. (OC 226-27; vv. 1-29)

No fragmento de Neruda, a substituição da prodigalidade pela aridez como possibilidade de imagem poética, a assunção do inorgânico em detrimento do orgânico no espaço da poesia, ainda que falaciosas – posto que o negar a terra lavrada e semeada também é uma forma de cantá-la –, registram uma mudança de atitude, característica no século XX, em direção ao cru, ao rude, ao áspero, ao concentrado, ao ínfimo, ao marginal, ao material, valores que isomorficamente permeiam e sustentam parte significativa da retórica e da perspectiva ideológica da arte moderna.

ESTABILIDADE E INSTABILIDADE DA IMAGEM

O recurso retórico e estilístico da hipálage caracteriza-se pela transferência de qualidades de um objeto a outro, com o qual o primeiro está relacionado. O mito americano pré-colombino da “pedra cansada”, por exemplo, narrado por Garcilaso de la Vega, o inca, no Livro Sétimo de seus *Comentarios reales* (1609), é cunhado por meio de construção hipalagética. As fortalezas incas, afirma o historiador peruano, eram edificadas utilizando-se enormes pedras, removidas de seus lugares de origem e transportadas, às vezes por longas e acidentadas distâncias, com extrema dificuldade por grupos numerosíssimos de índios. Uma dessas pedras gigantescas, levada por cerca de vinte mil indígenas, teria vencido seus carregadores numa encosta e matado três ou quatro mil deles. Foi então abandonada ali. Suas manchas vermelhas produziram a lenda segundo a qual a pedra teria chorado sangue pela morte dos índios, quando de fato, diz Garcilaso, foram os índios sobreviventes que derramaram lágrimas pela perda dos seus e pelo fracasso do projeto de fazer da pedra parte do edifício a que se destinava. Por fim, mitificada, a rocha recebeu a alcunha de “cansada”, por não ter alcançado seu destino final, e ter permanecido no meio do caminho. No plano linguístico, o cansaço da pedra é hipalagético, pois quem na realidade o sentiu foram os índios; “de manera que”, comenta Garcilaso, “lo que por ellos pasó atribuyen a la peña” (329).

Embora aparentemente simples, o comentário do escritor peruano é bastante percuciente. De fato, a atribuição de valores subjetivos a objetos do mundo exterior é uma operação básica da cultura. Mesmo a descrição de propriedades físicas pode ser entendida como um exercício de *bilateralidade atributiva*, para usar uma expressão emprestada do léxico jurídico. Uma afirmação como “o céu é azul”, ainda que pareça, não é estável, pois ela equivale a “eu percebo o céu como azul”; e não há como garantir que um urso ou um inseto perceba a cor do céu como os humanos percebemos. Pode ser que um javali ou uma enguia veja o céu de outra cor ou com outra tonalidade de azul (mais claro, mais escuro, mais esverdeado, mais avermelhado), o que por si só bastaria para desestabilizar uma propriedade, supostamente estável, do objeto. “Nunca ouviste passar o vento”, dizem uns versos do poema X, de Alberto Caeiro-Fernando Pessoa, “O vento só fala do vento. / O que lhe ouviste foi mentira, / E a mentira está em ti” (754; vv. 12-15).

Por essa perspectiva, a “pedra cansada” e o “céu azul” são duas “mentiras” que nós desentranhamos da nossa vida interior, da experiência emocional, e emprestamos ao que vemos ou sentimos. Nesse sentido, tudo é empréstimo na cultura, tudo é metáfora (a hipálage, como outras figuras semânticas, é uma forma de metáfora). E por que atribuímos valores e sentidos às coisas? Entre outras repostas, para exercitar a capacidade de imaginação (ou linguístico-imaginativa) que nos é inerente, e, como já referido, para dotar de sentido o espaço em que vivemos, sem o quê, nós seríamos reduzidos a uma insignificância entre insignificâncias. Parodiando Nelson Rodrigues, a questão é: se o nosso destino é significar, existem objetos mais “semantizáveis” que outros? Se sim, o que torna um objeto ou uma imagem mais permeável ou mais refratária ao processo de semantização?

Historicamente, imagens como cruz, coração ou cor branca possuem pouca variação cultural; são, por assim dizer, imagens culturalmente estáveis. Em outros termos, o prisma pelo qual as percebemos possui pouca mobilidade. Por certo que a imaginação raciocinante pode reverter ou

abalar a bem-cristalizada carga semântica de que se reveste, por exemplo, a imagem estável de Judas Iscariotis na cultura ocidental, como faz Borges em “Tres versiones de Judas”, conto no qual o narrador resgata a dignidade ética do delator de Jesus. Ou, em sentido oposto, problematizar pela humanização a imagem sagrada de Cristo, como faz Saramago em seu *Evangelho segundo Jesus Cristo*. Mas é certo que estes exemplos são pontuais na história da literatura. Por outro lado, considerando a validade do argumento anterior, é possível identificar, no plano prático da cultura, objetos ou imagens instáveis por tendentes à neutralidade; imagens sobre as quais atua de modo contundente o processo cultural de semantização.

A pedra, assim como o mar ou a mulher, para ficar apenas em alguns exemplos, por diversos fatores históricos, como a incerteza de suas origens últimas, possui maior flexibilidade de significação, é potencialmente uma imagem mais permeável que refratária à operação metafórica, que nela atua ou tende a atuar com mais liberdade, de modo mais expansivo. Tome-se, neste sentido, mais um exemplo extraído da obra de Neruda, um poema em prosa intitulado “Las piedras”, de *Una casa en la arena* (1966):

Piedras, peñas, peñascos... Tal vez fueron segmentos del estallido. O estalagmitas alguna vez sumergidas o fragmentos hostiles de la luna llena o cuarzo que cambió de destino o estatuas que el tiempo y el viento trizaron y sobaron o mascarones de navíos inmóviles o muertos gigantes que se transmutaron o tortugas de oro o estrellas encarceladas o marejadas espesas como lava que de pronto se quedaron quietas o sueños de la tierra anterior o verrugas de otro planeta o centellas de granito que se detuvieron o pan para antepasados furiosos o huesos oxidados de otra tierra o enemigos del mar en sus bastiones o simplemente piedra rugosa, centelleante, gris, pura y pesada para que construyas con fierro y madera una casa en la arena. (OC III 114-15).

No poema de Neruda, a imagem da pedra (“piedras, peñas, peñascos...”) é um núcleo para onde converge um feixe complexo de significados, todos fabricados pela imaginação analógica do narrador, e todos procurando remontar as origens das pedras, como se este conhecimento retirasse delas o mistério de sua neutralidade absorvente, e as definisse de modo mais claro e objetivo, posto que clareza e objetividade são atributos analogicamente atados às pedras. Assim, elas podem ter suas origens em um som (“segmentos del estallido”), no interior da Terra (“estalagmitas alguna vez sumergidas”) ou no céu (“fragmentos hostiles de la luna llena”), no mundo da surrealidade infantil (“gigantes que se transmutaron”) ou da naturalidade cotidiana (“pan para antepasados furiosos”), no universo do sublime (“estrellas encarceladas”) ou do grotesco (“verrugas de otro planeta”), no fantástico animal (“tortuga de oro”) ou marinho (“marejadas espesas como lava que de pronto se quedaron quietas”), na natureza concreta (“estatuas”) ou na abstrata (“sueños”), ou enfim na sua própria natureza (“simplesmente piedra rugosa”). A disparidade dos atributos, em suma, não contradiz mas antes reitera a capacidade da imagem da pedra de suportar ou acomodar uma carga semântica complexa e contraditória. Neste ponto, reside sua instabilidade, ou seja, sua ampla abertura ou porosidade à recepção de qualidades e sentidos que a imaginação poética, associada à percepção cultural, lhe empresta.

“TRADIÇÃO LÍTICA” NA LITERATURA LATINO-AMERICANA

Na poesia brasileira, já é bastante conhecida a breve mas expressiva linhagem do motivo da pedra, que se inicia com Cláudio Manuel da Costa no século XVIII, passa por Drummond e sua “pedra de escândalo”, e chega a João Cabral de Melo Neto. José Paulo Paes descreve esta trajetória em um texto que, sob o título “As lições da pedra”, comenta o lançamento do volume de poemas *Do silêncio da pedra*, de Donizete Galvão, publicado em 1996 (179-81). Para Paes, o livro de Galvão, composto de “poemas líticos”, insere-se nesta “tradição” da poesia brasileira.

O título do livro de Galvão foi extraído de um verso de Rilke; a epígrafe, de um poema de Octavio Paz (analisado no capítulo 4 deste trabalho); há uma segunda epígrafe sobre litografia, de Paul Valéry; o poema de abertura traz um verso traduzido de Paul Éluard: “o *duro desejo de durar*”; alguns poemas do volume são comparados por José Paulo Paes, no ensaio acima citado, e por Paulo Vizioli, na apresentação do livro, a *The Waste Land*, de T. S. Eliot. Ou seja: embora Paes, vincule a obra de Galvão a uma tradição da poesia brasileira, seu autor parece querer incluí-la em uma linhagem maior, de âmbito internacional.

Entre o nacional e o internacional, oscilam as pedras da poesia neo-clássica de Cláudio Manuel da Costa. Na *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido lê o motivo das rochas, pedras e penhascos presentes no lirismo de Cláudio Manuel em uma dupla dimensão: como permanência estilística do Barroco e como sentimento nativista, nascido da contemplação da paisagem montanhosa de Minas Gerais (“No limiar” 88, 96 – No capítulo 1, voltaremos a esta questão). O estudioso paulista não especifica as fontes barrocas das pedras de Cláudio Manuel, e, sendo o nativismo um traço importante em seu enquadramento crítico, de matriz sociológica ou psicossociológica, valorizado no ensaio, o que ocorreu é que, a partir do estudo de Candido, as pedras claudianas passaram a ser vistas apenas como sinais do apego do poeta mineiro à sua terra natal. No entanto, dentro de uma perspectiva textualista, Cláudio Manuel, como qualquer outro poeta seu contemporâneo, opera sobre convenções literárias de sua época, trabalha com motivos, temas e recursos retóricos disponíveis em seu tempo e assegurados pela tradição. A paisagem pedregosa/montanhosa e a reflexão ou sentimento derivados de sua contemplação, por exemplo, são um *topos* da poesia de Francisco de Quevedo:

Los montes invencibles,

que la Naturaleza

eminentes crió para sí sola (“Sermón estoico” 288; vv. 184-86)

Miro este monte que envejece enero, (“Dice que el sol” 676; v. 1)

Voyme por altos montes, paso a paso,

llorando mis verdades: (“Muere infeliz y ausente”; v. 1-2)

¡Oh, tú, que, inadvertido, peregrinas

de osado monte cumbres desdeñosas,

.....

o con el vario pensamiento vuelas,

delante desta peña tosca y dura, (“El escarmiento” 157; vv. 1-2, 10-11)

sentado sobre una peña,

que con sus quejas se ablanda, (“Pintura” 621; vv. 5-6)

sentada a la sombra

de una parda peña, (“Endechas” 624; vv. 5-6)

Os exemplos citados são uma pequena amostra das imagens líricas na poesia de Quevedo, cuja alta recorrência faz delas um dos motivos centrais da lírica quevediana. Este dado assegura a validade destas imagens no repertório de imagens líricas disponível aos poetas dos séculos XVII e XVIII. Mas quando Cláudio Manuel descreve com insistência montes, montanhas, penhas e penhascos, quando sua poesia se vale de imagens como: “Sobre uma rocha sentado, / Caladamente se queixa” (“Alteia – Romance III” 286; vv. 9-10), ou “Sentado sobre um tosco de um penedo / Chorava Fido a sua desventura” (Soneto XXII 60; vv. 7-8), ou “Sobre esta pedra, áspera, e dura, /

‘Teu nome hei de estampar, ó Francelina’” (Soneto XXXIII 65; vv. 1-2), a rocha, o penedo e a pedra descritos, por conta de um suposto sentimento nativista, *tem* que ser mais mineiros que quevedianos, ou mais brasileiros que ocidentais.

Como se verá no capítulo 3, a pedra de Quevedo está na base da pedra nerudiana. O resgate do Barroco espanhol que se deu durante o século XX com o intuito, entre outros, de ratificar experimentos das vanguardas trouxe várias consequências para a literatura moderna. Uma delas, pode-se dizer, foi a resgate da imagem da pedra como elemento estético no lirismo de língua espanhola, que pouco explorou a imagem durante o século XIX; resgate do qual não só Neruda foi beneficiário, mas sob outros aspectos também João Cabral, grande leitor de poesia espanhola, e Octavio Paz. O psicossociologismo romântico, no entanto, não foi um fenômeno crítico brasileiro, e o motivo da pedra na poesia nerudiana tem sido encarado pela crítica como um efeito da paisagem andina sobre a criação literária do poeta chileno, como se a literatura se alimentasse da experiência e da cultura, mas excluída, neste último item, a própria literatura.

De fato, existe uma *pedra andina literária* – cuja existência, se não independe, é, ao menos, independente da *pedra andina real, geográfica*. Trata-se do mito da “pedra cansada”, já citado algumas linhas acima. A “pedra cansada” ganhou repercussão na cultura latino-americana através dos *Comentarios reales*, de Garcilaso de la Vega, o inca, publicado em 1609. A primeira notícia do mito, no entanto, encontra-se no relato de Pedro Cieza de León, *El señorío de los incas*, de 1553. Outra alusão ocorre em *Quinquenarios o Historia de las guerras civiles del Perú*, do cronista Gutierrez de Santa Clara, obra de 1590. Depois dos *Comentarios reales*, a “pedra cansada” é tratada em pelo menos mais três crônicas do século XVI: *Historia de los Incas reyes del Perú*, 1613, do Frei Martin de Murúa; *Nueva coronica y buen gobierno*, 1614, de Phelipe Guaman Poma; e *Historia general de las Indias*, 1653, do jesuíta espanhol Barnabé Cobo (Guchte 539-42).

O mito da “pedra cansada” é paralelo ao da pedra hierofânica, comum em diversos rituais religiosos andinos. A prosa hispano-americana moderna retomou em diversos momentos, por vias diretas ou não, a hierofania da pedra inca. No romance *Los ríos profundos* (1958), de José Maria Arguedas, a relação mostra-se bastante estreita. O místico muro, feito de pedras incaicas, do palácio Inca Roca, que aparece no primeiro capítulo, é batizado pelo narrador de “piedra de sangre hirviente”, e descrito nos seguintes termos, nos quais ressoam estilemas do lirismo mágico e panteísta de Octavio Paz: “Era estático el muro, pero hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante, como la de los ríos en el verano, que tienen una cima así, hacia el centro del caudal, que es la zona temible, la más poderosa” (26). E pouco mais adiante, depois de perguntar a seu pai se “¿Cantan de noche las piedras?”, afirma o narrador: “Los incas tendrían la historia de todas las piedras con ‘encanto’ y las harían llevar para construir la fortaleza” (30).

Do universo inca para o maia, mas conservando a dimensão transcendental da matéria lítica, está o Chac Mool, estátua maia de pedra viva, do conto homônimo de Carlos Funes, incluído na coletânea *Los días enmascarados* (1954). “Los días petrificados” são os dias vividos pela população da cidade mexicana de Ixtepec, no período pós-revolucionário. Estes dias intervalares, em que nada ou muito pouco acontece, são narrados por uma estátua, Isabel Moncada, mulher medusianamente convertida em pedra no romance *Los recuerdos del porvenir* (1963), de Elena Garro. *Pedro Páramo* (1955) é um romance pétreo desde o título. Nele, também o fantástico e o real se interpenetram. No entanto, suas raízes literárias parecem ser mais complexas e sofisticadas, e incluem, entre outras, a sátira menipeia, a ambivalência narrativa alegórico-onírico-realista de Franz Kafka e *The Waste Land*. “Are you alive, or not?” pergunta um dos personagens da seção “A Game of Chess” (9; v. 126). Tal como no poema de Eliot, no romance de Rulfo também não é possível saber se os personagens estão vivos ou mortos, ou se são mortos-vivos; se o subterrâneo é superfície, se a superfície é subterrâneo, ou se ambos formam uma só dimensão.

Na prosa de ficção da literatura brasileira, a pedra também assume sentidos mágico-primitivos, como o amuleto muiraquitã, em *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, pedra símbolo do amor entre Macunaíma e Ci, e que na narrativa funciona como uma espécie de Graal amoroso perdido, por cuja recuperação luta o herói. O primitivismo mítico da rapsódia marioandradina contamina o texto com outras representações líticas, além da muiraquitã. Os pássaros, de susto, se metamorfoseiam em pedras (13). Como punição, a personagem Naipi é metamorfoseada em pedra (30). Por metempsicose, as “pedras já tinham sido vespas formigas mosquitos carrapatos animais passarinhos gentes e cunhãs e cunhatãs e até as graças das cunhãs e cunhatãs” (54). A deusa Vei presenteia Macunaíma com a pedra Vató, que “dá fogo quando a gente quer” (70). O herói atira palavrões-pedras no Gigante Piaimã (101). Ao deixar São Paulo, Macunaíma transforma a cidade num “bicho preguiça todinho de pedra” (136). Ao deixar o mundo, Macunaíma escreve seu epitáfio: “NÃO VIM NO MUNDO PARA SER PEDRA” (165). A imagem da pedra, em *Macunaíma*, como deixam ver os exemplos acima, além de mágica, é multifacetada. E uma síntese deste poliedro pétreo de formas e sentidos encontra-se na descrição, construída por enumeração caótica, da coleção de pedras de Piaimã:

[Piaimã] Foi lá dentro e voltou carregando um grajaú tamanho feito de embira e cheinho de pedra. Tinha turquesas esmeraldas berilos seixos polidos, ferragem com forma de agulha, crisólita pingo-d’água tinideira esmeril lapinha ovo-de-pomba osso-de-cavalo machados facões flechas de pedra lascada, grisgris rochedos elefantes petrificados, colunas gregas, deuses egípcios, budas javaneses, obeliscos mesas mexicanas, ouro guianense, pedras ornitomorfos de Iguape, opalas de Igarapé Alegre, rubis e granadas do rio Gurupi, itamotingas do rio das Garças, itacolumitos, turmalinas de Vapabuçu, blocos de titânio do rio Piriá, bauxitas do ribeirão do Macaco, fósseis calcáreos de Pirabas, pérolas de Cametá, o rochedo tamanho que

Oaque o pai do Tucano atirou com sarabatana lá do alto daquela montanha, um litóglifo de Calamare, tinha todas essas pedras no grajaú. (50)

A pedra multifacetada e amorosa, mas inserta em outra dimensão ideológica, e dotada de outras funções narrativas, surge também em *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa. No romance, Riobaldo traz de Arassuaí “uma pedra de topázio” (59). Algum tempo depois, ele oferece a pedra a Diadorim:

“Diadorim, um mimo eu tenho, para você destinado, e de que nunca fiz menção...”
“...o qual era a pedra de safira, que do Arassuaí eu tinha trazido, e que à espera de uma ocasião sensata eu vinha com cautela guardando, enrolada numa pouca de algodão, dentro dum saquitel igual ao de um breve, costurado no forro da bolsa menorzinha da minha mochila. (352)

Diadorim recusa a *pedra de safira* que, sem explicação, outrora fora *pedra de topázio*. E diz a Riobaldo que aceitará o presente, mas somente depois que a vingança contra Hermógenes estiver cumprida. Riobaldo, por fim, desiste da oferta a Diadorim e envia a sua noiva Otacília a “*pedra de ametista*” (534). O narrador, ao se dar conta da confusão de referências, alude à menção à “*ametista*” como *lapsus linguae*: “Isto é: a pedra era de topázio! – só no bocal da ideia de contar é que erro e troco” (534). A correção do *lapsus linguae* faz a pedra retornar à sua condição inicial de topázio, assim como Diadorim – e o paralelo aqui é apenas de circunstância – retornará à sua condição de mulher, depois de executada sua vingança contra Hermógenes.

Mas a pedra mais célebre da obra roseana acha-se em “O recado do morro”, novela hermética construída em parte em torno do motivo da matéria mineral. O hermetismo desta narrativa está associado ao mágico primitivo da natureza. No entanto, diferente de *Macunaíma*, que se baseia no mito popular, “O recado do morro” baseia-se na filosofia antiga e esotérica, mais precisamente no conceito de unidade de Pitágoras, segundo o qual toda a diversidade aparente do

mundo provém de um nódulo único que num dado momento se desmembrou. Na narrativa roseana, em síntese, o recado que o morro envia na forma de infradiscurso ao meio louco, meio primata Gorgulho encena o resgate de um tempo perdido em que homem e natureza não se diferenciavam, tempo que a consciência moderna, racional, não alcança recuperar. Toda esta questão será discutida no capítulo 4 deste trabalho, que trata, entre outros temas, de afinidades teóricas entre Rosa e Paz.

A contraface da pedra mágica é a pedra do deserto. Na literatura brasileira, a representação da terra seca e estéril do sertão é uma tendência das mais ricas e marcantes. Neste sentido, como será abordado no capítulo 3, a obra mestra de Euclides da Cunha, *Os sertões* (1902), ocupa espaço privilegiado, pois sua dimensão estética abriu caminhos ao romance regionalista sobretudo ao da primeira metade do século XX. A pedra do deserto é historicizada, social, além de natural. O espaço sertanejo, duro, ressecado, rochoso, serve de cenário funcional para a representação do sofrimento humano derivado da conflituosa relação do homem com a natureza e a sociedade, ao mesmo tempo em que se afigura um lugar cênico articulado com o sentido de denúncia do aspecto frio e perverso desta mesma natureza e sociedade. Do ponto de vista discursivo e literário, a esterilidade do deserto estabelece uma relação de isomorfia com os ideais estilísticos de síntese e objetividade da arte moderna. Assim em *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, por exemplo, o espaço geográfico, social, humano e discursivo unem-se em torno da aridez seja da terra, da compaixão, da fantasia ou do ornamento retórico.

Por fim, entre a pedra mágica do mito e a realista do deserto encontra-se a pedra preciosa, adorada pela humanidade desde o princípio dos tempos. No fim do século XIX e começo do XX, a poesia modernista (hispano-americana) e parnasiana (brasileira) reviveram, atualizando-as, convenções clássicas associadas ao uso de imagem de pedrarias preciosas, além de metais preciosos e da pedra estatuária. O poeta brasileiro Olavo Bilac e o nicaraguense Ruben Dario foram os

representantes mais ilustres desta tendência. Já na segunda metade do século XX, o sociólogo, tradutor e crítico literário francês Roger Caillois lançou quatro obras que atestam o interesse que as pedras, sob vários aspectos, despertavam naquele momento: *Pierres* (1966, ano de publicação de *A educação pela pedra*, de João Cabral), *L'Écriture des pierres* (1970, ano de publicação de *Las piedras del cielo*, de Pablo Neruda), *Pierres réfléchies* (1975, ano anterior à publicação de “Petrificada petrificante”, de Octavio Paz) e *Trois leçons des ténèbres* (1978). Embora francês, Caillois é bastante conhecido no mundo hispânico. Viveu na Argentina durante a Segunda Guerra, e ao regressar a França traduziu e ajudou a divulgar escritores hispano-americanos como Borges, Carpentier, Mistral, Neruda e Paz. Os dois últimos escreveram textos sobre Caillois, destacando as obras do sociólogo francês sobre as pedras. De fato, *L'Écriture des pierres* (*The Writing of Stones*, na tradução inglesa), sua obra considerada a mais importante sobre o mundo mineral, é um ensaio na melhor tradição de Montaigne. A fluidez do pensamento livre, mas atento ao objeto analisado e escorado em bases culturais sólidas, tece considerações sobre a matéria geológica que por fim compõem um amplo tratado que abrange, além da geologia, ou por meio dela, a sociologia da arte, a filosofia, a teoria estética. Além de reflexões gerais, o livro de Caillois traz reproduções fotográficas de imagens contidas no interior de pedras cortadas (ágata, jaspe, mármore, septária, calcário) e pinturas feitas em pedras, aproveitando como “cenário” a “paisagem” que elas apresentam, ilustrações que o autor analisa como um crítico de arte diante de um quadro ou um poema.

Roger Caillois estava presente quando Neruda leu em primera mão, antes de ser publicado em 1947, a um pequeno grupo de amigos, “Alturas de Macchu Picchu”, poema que o sociólogo francês traduziu em 1961. A paixão intelectual de Caillois pelas pedras, é possível afirmar, nasceu ou cresceu nos anos em que viveu na América Latina e do contato que travou com autores como Neruda e Paz. Dentro deste contexto, é certo que Caillois conheceu também um longo poema

publicado em 1948, e logo traduzido para o francês por seu companheiro de geração, o escritor franco-uruguaio Jules Supervielle: *Piedra infinita*, do poeta argentino Jorge Enrique Ramponi.

Piedra infinita é um poema épico-estático, inspirado talvez no modelo do teatro-estático decadentista francês. Nesta obra, composta de 812 versos e publicada isoladamente, a figuração da pedra abarca quase todos os sentidos que a ela se atribuiu, está se atribuindo e vão se atribuir ao longo do século XX. O sentido épico do poema de Ramponi, além de manifestar-se em alguns procedimentos retóricos, reside justamente na pretensão de construir uma cosmovisão que abarque o todo da existência. Por este prisma, seu modelo direto não são as epopeias clássicas, mas as chamadas “epopeias da humanidade” escritas durante o Romantismo, e cujo principal representante é Victor Hugo e seu *La légende des siècles*. De modo sumário, Ramponi toma a imagem da pedra bruta, em seu esplendor e em sua rudeza, como objeto no qual estivesse contida toda a história da humanidade, que o poema trata de fragmentária e ambiciosamente narrar.

PROPOSIÇÃO

A imagem da pedra constitui motivo na obra poética de João Cabral de Melo Neto, Pablo Neruda e Octavio Paz. Na obra de Carlos Drummond de Andrade, embora se apresente com certa frequência, sua recorrência talvez não alcance revesti-la da condição de imagem motívica. No entanto, graças a seu célebre “No meio do caminho”, e toda a polêmica em torno da composição, em que a pedra afigura-se como motivo principal, Drummond ganhou o epíteto de “poeta da pedra”. Por essa via, Drummond junta-se aos outros poetas e seus poemas, por assim dizer, líticos.

O motivo literário da pedra, em certo sentido, serve de pretexto para a formação do *corpus* literário deste trabalho, cujo objeto e objetivo centrais são o texto poético e o exercício de aproximação ou leitura crítica do poema. A imagem motívica comum, no entanto, funciona como elemento formal comparativo dos textos que serão analisados. E a partir dela, outros parâmetros de

comparação serão estabelecidos. Por outro lado, apesar da figuração compartilhada, a seleção dos autores e dos textos baseou-se também no critério da diferença estilística e ideológica. Para obter os resultados que aqui se buscam, fez-se necessário recolher material que demonstrasse diversificação técnica e teórica. As obras ou as poéticas de Drummond, Cabral, Neruda e Paz, e mais especificamente os poemas selecionados para análise, oferecem esta diversificação.

Os exercícios de leitura que cada capítulo encerra tomam como aparato teórico linhas diversas de investigação textual. A partir delas, postula-se que o texto literário – no caso específico o texto poético – é dotado de três dimensões básicas, que podem ser nomeadas como pré-história, história e pós-história. A pré-história de um poema é formada por suas raízes na tradição literária, tanto no que diz respeito ao conteúdo – tema, assunto, motivo – quanto à forma – versos, rimas, ritmos, mas sobretudo o sub-gênero discursivo (soneto, ode, elegia, balada...). Um poema imita outros poemas, ou na terminologia de Harold Bloom, *deslê* (ou *treslê* intencionalmente) outros poemas. Estes formam uma espécie de ancestralidade daquele. Neste sentido, todo poema possui uma genealogia literária, que constitui sua pré-história. Ao mesmo tempo, um poema pode ser entendido como uma resposta a questões culturais latentes ou ferventes de seu tempo, com o qual dialoga de modo tenso ou ameno, retificador ou ratificador. Este lugar cultural ou conjunto de valores vigentes de uma época, que Foucault chamou *episteme*, funciona como elemento *a priori* do poema, e participa de sua formação.

A história de um poema, segundo o sistema proposto, é constituída por sua textualidade. Embora o conceito linguístico para texto seja amplo, o texto poético será tomado, em síntese, como um artefato verbal que manipula recursos formais com o fim de alcançar determinados efeitos de sentido. Assim, a leitura crítica pressupõe a descrição de procedimentos retóricos que o poema emprega e os fins que estes procedimentos em princípio objetivam. Esta dimensão pressupõe também inter-relações que um poema mantém com outros do mesmo autor. Nesse sentido, o

poema não será lido somente como ente linguístico em si mas também como peça de um sistema poético ao qual pertence: o conjunto da obra de seu autor.

A recepção crítica de um poema constitui sua pós-história. O modo como uma obra é lida define, em certo sentido, seu destino histórico. E o modo de leitura crítica é definido por uma série de variantes históricas. Investigar estas variantes que determinam a percepção da arte em um dado momento histórico equivale a estudar os meios pelos quais o valor de uma obra se constrói. Esse valor nunca é estável, e esta instabilidade põe em xeque a idéia da existência de valor intrínseco na arte. Todo valor é, em certa medida, construído e, portanto, convencional. Entender o poema por este *prima* significa entendê-lo como uma fonte desencadeante da manifestação da cultura de um período. E assim o valor pragmático de um poema será proporcional à sua capacidade de provocar uma resposta cultural. Que valor estético-intrínseco possui, por exemplo, “No meio do caminho”? Os modernos instrumentos de análise literária, ainda que possam levantar algumas hipóteses, mostram-se incapazes de responder a esta questão. No entanto, o que parece fora de questionamento é o valor cultural ou histórico do poema de Drummond. A polêmica que “No meio do caminho” foi capaz de fomentar gerou ampla documentação para que o crítico pudesse hoje avaliar critérios de apreensão do discurso poético desde 1924, data do primeiro comentário ao poema, até nossos dias.

Apesar do esquema prévio de análise, os resultados apresentam-se bastante diferentes, dadas as diferenças dos textos analisados. Os aparatos teóricos utilizados também são diversos. A proposta básica é a de maximizar o mínimo, ou ampliar pela leitura crítica meandros significativos do texto poético, ou ler o poema detalhadamente em sua dimensão físico-textual mas também, com mesmo senso de minúcia, lê-lo como hipertexto, explorando potencialidades de conexões extradiscursivas. Para tanto, os métodos teóricos variam de acordo com as exigências de análise. O caráter unificador dessa diversidade teórica reside na perspectiva materialista da história, tomada em suas

manifestações concretas. As causas e consequências do fenômeno cultural serão investigadas por meio de análise inter-relacionada de documentos históricos; o próprio objeto artístico será considerado um documento histórico, para onde convergem a tradição literária, a atualização ou manipulação desta tradição e modos de percepção crítica.

* * *

* *

*

NOTAS

1. Na tradição bíblica, o ato de atirar pedras assume sentido de violência e morte, com larga repercussão na cultura ocidental.

CAPÍTULO 1
DRUMMOND E A PEDRA NUA

Una piedra en el camino
me enseñó que mi destino
era rodar y rodar,
rodar y rodar, rodar y rodar.

José Alfredo Jiménez, “El rey”

Antes da publicação das cartas de Carlos Drummond de Andrade a Mário de Andrade, em 2002, não se sabia ao certo o ano de composição de “No meio do caminho” (CDA e MA). Mário cita o poema em carta a Drummond sem data. Trata-se da primeira citação de que se tem notícia. Mário e Drummond trocaram correspondência entre 1924 e 1945, ano da morte do escritor paulista. Em 1982, Drummond publica no volume *A lição do amigo* todas as cartas que recebeu de Mário. A que comenta “No meio do caminho” vem entre uma de 10 de novembro de 1924 e outra de 21 de janeiro de 1925. Logo, não era possível precisar se o comentário fora escrito no final de 24 ou no começo de 25. Hoje se sabe que a primeira hipótese é a verdadeira, pois Drummond responde à carta sem data em que Mário comenta “No meio do caminho” em outra, datada de 30 de dezembro de 1924.

Mário de Andrade foi o primeiro leitor crítico de “No meio do caminho”. Por essa época, Mário e Oswald de Andrade dividiam a liderança do movimento modernista lançado durante a Semana de Arte Moderna, em 1922. Ambos exerciam fascínio em jovens escritores. Drummond, no entanto, sentia-se mais atraído pela erudição revolucionária de Mário que pelo primitivismo paulista de Oswald, que chegou a questionar em dois artigos, um de junho de 24 e outro de dezembro de 25. De fato, talvez Mário fosse o único, àquela altura, capaz de compreender o poema drummondiano, compreender no sentido de manter com o texto uma relação de empatia intelectual e de avaliar sua proposta e seu alcance. A formação cultural de base sólida aliada ao projeto de

renovação da arte brasileira faziam de Mário, na perspectiva de Drummond, o leitor ideal para o inédito “No meio do caminho”. Foi assim que o poeta da paulicéia se tornou o primeiro comentarista do poema talvez mais comentado da literatura brasileira.

O ENCONTRO E AS CARTAS

Drummond conheceu Mário em abril de 1924, quando o escritor paulista esteve em Belo Horizonte integrando o grupo organizado por D. Olívia Guedes Penteado, que contava ainda com Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Blaise Cendrars, entre outros. O motivo da viagem era mostrar a Cendrars um pouco do Brasil. O grupo vinha de São João del-Rei, depois de ter passado o Carnaval no Rio de Janeiro. A breve estada da caravana paulista na capital mineira foi, nas palavras de Pedro Nava, “uma das coisas mais importantes” (183) na história do Grupo do Estrela – formado, entre outros, por Drummond, Nava, Martins de Almeida, Emílio Moura, Aníbal Machado, Abgar Renault e João Alphonsus de Guimarães, jovens aspirantes a escritores que freqüentavam o Café Estrela. Foi Drummond quem soube da presença dos paulistas na cidade e quem convocou os colegas para visitá-los. Compareceram ao hotel onde os viajantes se hospedavam Nava, Martins de Almeida e Emílio Moura, além de Drummond. O contato com os modernistas de São Paulo e com Cendrars causou forte impressão nos moços mineiros. Desse encontro, nasceu um prolífico intercâmbio cultural entre os dois grupos, além da amizade entre Mário e Drummond.

A primeira carta de Drummond a Mário data de 28 de outubro de 1924. Inicia-se com: “Prezado Mário de Andrade // Procure-me nas suas memórias de Belo Horizonte: um rapaz magro, que esteve consigo no Grande Hotel, e que muito o estima” (CDA e MA 40). Mário responde em 10 de novembro: “Meu caro Carlos Drummond // Já começava a desesperar da minha resposta? Meu Deus! Comecei esta carta com pretensão... Em todo o caso não desespere nunca. Eu respondo sempre aos amigos” (CDA e MA 46). Mário sempre procurava “desengravar” os jovens escritores

que lhe escreviam. Sabia que era necessário encurtar a distância entre ele e seus interlocutores para que o apostolado modernista surtisse efeito ou otimizasse sua eficiência. Muito da formação de Drummond dessa época se deve a comentários e orientações de Mário. Enfim, na resposta ao poeta paulista, escrita em 22 de novembro, Drummond mostra-se mais à vontade, disposto, largo, próximo. Em anexo, inclui alguns poemas inéditos para apreciação de Mário. Dentre eles está “No meio do caminho”.

O primeiro comentário ao poema encontra-se em carta sem data, escrita no final de 24. A avaliação é positiva: “O ‘No meio do caminho’ é formidável”, diz Mário. E complementa: “É o mais forte exemplo que conheço, mais bem frisado, mais psicológico de cansaço intelectual” (CDA e MA 72). Em 18 de fevereiro de 1925, Mário consulta Drummond sobre enviar alguns poemas, dos que havia recebido, para a revista *Estética*, mas refuta incluir “No meio do caminho”:

Vou mandar os poemas que prefiro pros diretores de *Estética* que escolherão um ou dois ou três, não sei, pra publicar, você deixa? Mando “Construção”, “Orozimbo”, “O vulto pensativo das Secretarias”, “Sentimental”, “Raízes e caramujos”. Não mando “No meio do caminho” porque tenho medo de que ninguém goste dele. E porque tenho o orgulhinho de descobrir nele coisas e coisas que talvez nem você tenha imaginado pôr nele. (CDA e MA 102)

Os diretores de *Estética*, Prudente de Moraes, neto, e Sérgio Buarque de Hollanda, também visitaram Belo Horizonte em 1924, depois da passagem do grupo paulista (Nava 196). A intenção era divulgar o periódico que dirigiam. Na oportunidade, entraram em contato com os jovens do Grupo do Estrela. Mas é por intermédio de Mário, que Drummond publica três poemas no terceiro número de *Estética* (jan/mar 1925). São eles: “Construção”, “Sentimental” e “Raízes e caramujos”. Segundo depoimento de Manuel Bandeira, em carta ao colega mineiro, Mário teria enviado “No meio do caminho” aos diretores de *Estética*, com a recomendação de que o poema não fosse

publicado. Bandeira descreve o episódio, e aproveita para demonstrar entusiasmo pela composição.

A carta é de dezembro de 26:

Gostei *extraordinariamente* de uns versos seus que vi em mãos de Sérgio Buarque (No meio do caminho tinha uma pedra, etc.). Frisei minha gostação porque pelo Sérgio soube que o Mário lhe desaconselhara a publicação do poema, por julgá-lo o melhor exemplo de cansaço cerebral. De fato assim é. Mas que é que se procura num poema – é poesia, sim ou não? Há ocasiões em que no cansaço cerebral só fica uma célula lírica aporrinhando com uma baita força emotiva! (PP 1396)

Em julho de 25, sai o primeiro número de *A revista*, periódico modernista mineiro dirigido por Drummond e Martins de Almeida. Em princípio, e sobretudo no círculo regional, a publicação é recebida com susto e desprezo. Todavia, por ocasião do lançamento do segundo número (ago 1925), Tristão de Athayde, que era então o crítico literário mais importante do país, julga o volume, embora com ressalvas, “excelente. Francamente animador” (Amoroso Lima 970). Neste número, Drummond publica versos – o que não ocorrera na edição anterior. “Coração numeroso”, “Música” e “Igreja” são os poemas apresentados como parte de uma coletânea do autor a sair, intitulada *Minha terra tem palmeiras*. Uma vez mais, “No meio do caminho” é preterido ou poupado. Em janeiro de 26, vem a público o terceiro e o que será o último número de *A revista*. Nesta edição, Drummond não estampa nenhum de seus poemas.

Ao longo dos anos 1926 e 27, Drummond publica versos, crônicas e ensaios no *Diário de Minas*, nas revistas *Para todos*, *Ilustração brasileira*, *Terra roxa e outras terras*, *Verde*, *Festa*. Por fim, “No meio do caminho” sai da manga do poeta em julho de 1928, quando aparece no terceiro número da primeira fase – “dentição” – da *Revista de antropofagia*, então dirigida por Antônio de Alcântara Machado. O texto é publicado na primeira página da revista, ao lado do editorial, mesmo espaço utilizado para divulgação de poemas por Mário de Andrade no número 1, Manuel Bandeira no

número 5, Murilo Mendes no número 7, e pelo próprio Drummond no número 8, quando apresentou “Anedota da Bulgária”, poema que aparece em *Alguma poesia* reintitulado “Anedota búlgara”.

PUBLICAÇÃO PERDIDA?

Segundo a historiografia literária, “No meio do caminho” foi publicado pela primeira vez no terceiro número da *Revista de antropofagia*, em julho de 1928, quatro anos, portanto, após sua composição. Mas há pelo menos duas declarações que contrariam esta data e indicam que o poema teve, ou talvez tenha tido, publicação anterior a 1928. Em sua obra sobre revistas e jornais literários, Plínio Doyle declara: “‘No Meio do Caminho’ teve na *Revista de Antropofagia* a sua primeira publicação, apesar de escrito mais ou menos em 1924; informa o autor que talvez tenha havido publicação anterior, em algum jornal de Belo Horizonte, por essa época, mas não possui qualquer recorte ou informação segura” (149). Mais enfático, João Alphonsus, em 1942, afirma: “Me lembro bem que esses versos [os de “No meio do caminho”], publicados em Belo Horizonte por volta de 1925...” (ctd. em CDA, PMC 68). Uma terceira possível pista de publicação anterior a 1928 encontra-se em texto da poeta mineira Carminha Gouthier. Comentando “No meio do caminho” para o *Diário de Minas*, em 1930, ela diz: “Achei-o num retalho de jornal, bem antes de surgir *Alguma poesia*” (ctd. em CDA, PMC 62). Sabe-se que a antropófaga tinha formato de revista e não de jornal. Também, desconsiderando intervenções do acaso, parece mais provável que a poeta esteja aludindo a periódico mineiro e não paulista. Todavia, no extenso e minucioso levantamento dos textos publicados por Drummond até maio de 1930, John Gledson não cataloga “No meio do caminho” antes de sua aparição na *Revista de antropofagia* (304-12). Portanto, se de fato houve publicação do poema antes de 1928, ela está perdida (continua desconhecida), e enquanto não for encontrada

temos que considerar a revista paulistana como primeiro órgão divulgador de “No meio do caminho”.

A REVISTA DE ANTROPOFAGIA

A *Revista de antropofagia* em sua primeira “dentição” – maio de 1928 a fevereiro de 29, periodicidade mensal – foi dirigida por Antônio de Alcântara Machado. A idéia da publicação foi de Oswald de Andrade, a indicação do diretor, também. Os custos das primeiras edições foram divididos entre Oswald e D. Olívia Guedes Penteado. Alcântara Machado aceitou a direção sob condição de que o periódico paulista fosse aberto ideologicamente a tendências várias e não veículo a serviço de um grupo fechado (F. A. Barbosa 82). Nesse sentido, Alcântara Machado procura dar continuidade à experiência já desenvolvida em *Terra roxa e outras terras*, que ele havia co-dirigido, ao lado de Couto de Barros, de janeiro a setembro de 1926. O editorial do primeiro número da antropófaga, assinado pelo diretor, assume compromisso de independência e caracteriza a revista como “libérrima” (RA 1). A “Nota insistente” disposta no final da mesma edição, e assinada também por Raul Bopp, que ocupava o cargo de gerente, afirma: “Ela [a revista] está acima de quaisquer grupos ou tendências ... A ‘Revista de Antropofagia’ não tem orientação ou pensamento de espécie alguma: só tem estômago” (RA 8).

E de fato assim foi, o “estômago de avestruz” da revista digeriu de Plínio Salgado a Mário de Andrade, de Yan de Almeida Prado a Jorge de Lima, de Luís Câmara Cascudo a Augusto Schmidt, só para ficar em alguns exemplos. Além disso, abrigou textos de gêneros e orientações teóricas diversos, da pura *blague* à resenha crítica, da poesia irônica à sentimental, do manifesto à narrativa ficcional, da crônica ao ensaio. Publicou colaboradores do Norte e do Sul, além de autores de Minas, Rio e São Paulo. Foi talvez o mais ecumênico dos periódicos modernistas. Graças a Antônio de Alcântara Machado.

Ao lado da proposta super-assimilacionista e supra-ideológica, que marcou a existência da primeira fase do mensário antropófago, um outro fator determinou-lhe o perfil: o estilo editorial irreverente e burlesco que, de certa forma e com nuances próprias, reviveu o modernismo heróico e iconoclasta de 22. Recordando sua participação no periódico, Raul Bopp revela que “A [*Revista de*] Antropofagia, nessa [primeira] fase, não pretendia ensinar nada. Dava apenas lições de desrespeito aos canastrões das letras. Fazia inventário da massa falida de uma poesia bobalhona e sem significação” (75).

Tal postura carregou uma aura de irresponsabilidade crítica e descrédito para a revista. Há de fato um sentido de obsolescência no prisma zombeteiro assumido pela antropófaga. Já em 1925, em entrevista para o jornal carioca *A noite*, Mário de Andrade esclarece que, depois da fase de produção de polêmicas, o Modernismo necessitava entrar e entrava em fase de produção de obras, de produção intelectual, que ratificasse o movimento, e esse era então o grande desafio do artista modernista (CDA et al 35). Em 1928, à época do lançamento da *Revista de antropofagia*, algumas das obras fundamentais do Modernismo já haviam sido publicadas. Daí o caráter algo obsoleto da pilhéria pela pilhéria, da burla pela burla.

Drummond publicou três textos na primeira fase da antropófaga: uma crônica, “Porque amamos os nossos filhos” (jun 1928), e dois poemas, “No meio do caminho” (jul 1928) e “Anedota da Bulgária” (dez 1928). A crônica narra um caso de malandragem infantil aplicada aos pais. “Anedota da Bulgária” trata satiricamente o relativismo das práticas culturais, e “No meio do caminho” funde, com efeito também satírico, tom axiomático e assunto prosaico. São composições que, em consonância com o estilo do periódico, vazam humor e linguagem modernistas.

O movimento antropófago, lançado em manifesto por Oswald de Andrade no número inaugural da *Revista de antropofagia*, mostrava resistência à idéia marioandradina de esmorecimento da atitude combativa e carnavalesca, que caracterizou a primeira fase do Modernismo. Por isso a

antropofagia se via como movimento independente e até desvinculado do Modernismo de 1922. Clóvis de Gusmão, em 1929, envia uma carta a Drummond e João Alphonsus convidando-os a participar do grupo antropófago. Na ocasião, escreve: “Vocês precisam deixar de ser modernistas pra se tornarem antropófagos. Porque de antropofagia a modernismo vai uma distância de vários séculos no tempo e infinitas milhas no espaço” (Doyle 142). E sobre o plano de metas antropófagas, Gusmão afirma: “O povinho da reza que anda na rabada do Tristão vai todo ser comido”. E “o modernismo precisa ser esculhambado” (Doyle 142).

Há um sentido de radicalismo agudo e combativo que se mantém tenso no movimento antropófago, herdeiro da iconoclastia de 1922. Daí sua divergência com modernistas do grupo de Mário de Andrade. Tal radicalismo mostrou-se mais acentuado na segunda fase da *Revista de antropofagia*, dirigida nos bastidores por Oswald de Andrade e Oswald Costa, de março a agosto de 1929. Nesse período, doutrinação teórica se misturava com ataques pessoais a dissidentes ou divergentes. Na primeira “dentição”, no entanto, sob batuta de Alcântara Machado, a irreverência do periódico limitava-se a combater pela sátira o passadismo acadêmico, mantendo-se assim fiel a preceitos do Modernismo de primeira hora. É dentro dessa moldura ideológica que Drummond enquadra “No meio do caminho” e “Anedota da Bulgária”, poemas que manipulam procedimentos caros à primeira revolução modernista: experimentação de recursos formais e paródia trocista de temas e assuntos da tradição literária.

A pequena tiragem e o perfil bufo da *Revista de antropofagia* deram pouca e fraca visibilidade aos poemas de Drummond. O único comentário conhecido a “No meio do caminho” antes de 1930 é de Alcântara Machado. Em carta ao autor dos versos, o então diretor da *Revista de antropofagia* diz: “Mas estupenda mesmo é a pedra que está no caminho. Vamos sentar nela?” (ctd. em CDA, PMC 95), observação na qual ressoa passagem de um poema em prosa de Cruz e Sousa: “Sentado sobre uma pedra do caminho, imoto rochedo da solidão...” (“Triste” OC 509). Toda a polêmica em torno

do poema, enfim, e sua popularização pela imprensa só se dão a partir de maio de 1930, quando “No meio do caminho” é publicado em *Alguma poesia*, livro de estréia de Drummond.

MODOS DE LEITURA DO POEMA: INTERSUBJETIVAÇÃO E *ETHOS*

Em 1930, o Modernismo brasileiro já estava consolidado e não causava mais tanta controvérsia. Os ânimos entre modernistas e antimodernistas, outrora acirrados, tinham se acalmado. O que antes era tomado por tradicionalistas como originalidade provocativa agora passava por assimilação de convenções vanguardistas ou atualização estética de padrões difundidos por vanguardas européias. E esse esforço de atualização artística, se não era aceito de todo, era ao menos tido como compreensível de uma época. Adeptos do Modernismo, no entanto, por esse tempo, buscavam afirmação perante outros modernistas, sem se ocupar de eventuais reações de grupos acadêmicos.

É nesse sentido que “No meio do caminho”, de forma voluntária ou não, estabelece vínculo representativo com a *Revista de antropofagia* e o movimento antropófago. Uma das propostas da antropofagia oswaldiana era a de repor o debate cultural entre tradição e renovação da arte brasileira. Todavia, é o poema de Drummond, divulgado pela primeira (ou segunda) vez na *Revista de antropofagia*, que restaura a contenda entre conservadores e revolucionários, que parecia extinta ou em vias de extinção. Periódicos voltam a ser palco de acalorada discussão literária. E o motivo da polêmica é, em suma, a validade ou não do poema e, por extensão, da estética modernista.

A história da recepção e repercussão de “No meio do caminho” está documentada em *Uma pedra no meio do caminho: biografia de um poema*. Neste livro, Drummond transcreve comentários e referências ao poema, que colecionou de 1924 a 1967, ano de publicação do volume. De modo geral, a coletânea mostra que o poema serviu para dividir o país em “duas categorias mentais” (CDA, PP 1345), sendo considerado ora como “obra de gênio”, ora como “monumento de estupidez” (CDA,

“Auto-retrato” 15). Sob motivo de biografar “No meio do caminho”, o livro de Drummond retrata de fato modos ou critérios de apreensão ou avaliação que o poema sofreu durante mais de quatro décadas. Por esse tempo, formaram-se dois grupos básicos: os amigos e os inimigos do poema pedra. De forma mais ampla, poder-se-ia dizer: os amigos *entusiastas* e os inimigos *irritados* do poema da pedra, pois este provocou reações não só contraditórias mas também contundentes.

Dentre os critérios de avaliação crítica utilizados na leitura de “No meio do caminho” os que prevaleceram, de modo geral até fins da década de 1950, foram o da intersubjetivação e o da objetivação do *ethos* literário. Para compreender o primeiro, é necessário entender em princípio a noção de psicofania. Psicofania ou *expressão da alma* denomina conceito de origem platônica, em geral associado ao Romantismo, de criação espontânea, de gênio poético (¹). Segundo este conceito, o poeta é uma espécie de mensageiro dos deuses. Sua hiper-sensibilidade capta, experimenta e traduz sentimentos de uma supra-consciência a que a humanidade estaria metafisicamente ligada. Através de seu mágico instrumento, a poesia, o poeta acorda a consciência dos homens para verdades fragilizadas ou encobertas do mundo. Quando o leitor entra em contato com o poema, o que busca em suma é estabelecer uma conexão intersubjetiva ou uma identificação empática com a interioridade “divina” do poeta, a fim de experimentar o *mistério anímico* que fundou e concebeu a obra de arte. O poema é pois tanto *ser em si* quanto *ser para*. O foco de leitura recai sobre o texto poético tomado como meio para que o leitor possa vivenciar *intersubjetivamente* a motivação sentimental da criação artística.

No período pós-Positivismo, a perspectiva psicofânica da poesia divorciou-se dos deuses. Sua metafísica humanizou-se ou, mais especificamente, concentrou-se no universo psíquico do artista. No século XX, marxismo e psicanálise postularam, cada um a seu modo, que todo discurso contém um infradiscorso que dialeticamente revela o que o primeiro tentou, por razões diversas, ocultar. A análise de um dado discurso, portanto, qualquer que seja ele, deveria ter como objetivo

básico descortinar seu conteúdo irrevelado. É com base nesse pensamento dialético que trabalha parte significativa da crítica literária que leu “No meio do caminho” durante as décadas de 1930 a 50, período em que mais se debateu publicamente o poema. *Grosso modo*, para esta crítica, o infradiscorso que o poema cifra em sua estrutura condensa-se na pré-textualidade do mundo subjetivo necessariamente em crise do poeta.

Um exemplo paradigmático dessa perspectiva de leitura encontra-se no ensaio “O processo crítico para o estudo do poema”, de Carlos Kopke, crítico da Geração de 45 e um dos conselheiros diretores da *Revista brasileira de poesia*, dirigida por Péricles Eugênio da Silva Ramos. Nesse texto, Kopke afirma que “todo poeta se vale de um processo sugestivo, pelo qual todas as palavras do verso são elos expressivos de um conflito íntimo que tudo faz por ocultar-se” (40). Para demonstrar esta asserção, o ensaísta elege “No meio do caminho”. Que “conflitos íntimos” estariam pois ocultos no “processo sugestivo” inscrito na forma do poema de Drummond? Segundo Kopke, “o que se deve ver, nesse poema ... é a concentração emocional de um espírito angustiado pela agonia que, através do tempo e do espaço, sente em torno de si” (41). Este “espírito angustiado” é a chave não apenas para a compreensão mas sobretudo para a apreensão sensível ou catártica do poema. A angústia é atribuída ao poeta, ser empírico ou *de carne e osso*, como fato sentimental experimentado que justifica a obra literária. Tal reconhecimento, em tese, habilitaria o leitor a estabelecer com o texto uma relação de empatia sensível ou de intersubjetivação: “‘No meio do caminho’ deve ser aceito *poeticamente*. Isto é: deve ser aceito, sentindo-se, ao mesmo tempo, que a angústia do poeta é a nossa angústia, que esse *acontecimento* pode ser nosso *acontecimento*” (42).

O conceito de sinceridade lírica ou sentimental que o artista expressa no poema é, em síntese, a forma moderna de psicofania. Dela provém outro conceito crítico que participa da avaliação da obra literária: o *ethos*. Categoria extratextual, *ethos* consiste na “imagem humana” de um autor construída pelos leitores a partir dos textos por ele, autor, produzidos. Em termos lingüísticos,

ethos deriva de um “destinatário” que “atribui a um locutor inscrito no mundo extradiscursivo características que são na realidade intradiscursivas, porque estão associadas a um modo de dizer” (Maingueneau 268). O efeito desse jogo de reflexos é tornar o enunciado literário mais aceitável ou mais recusável e assim regular a catarse ou apreensão psíquica do texto. A obra de Castro Alves, por exemplo, a par de seu valor intrínseco, otimiza-se ou otimiza seu efeito, quando a ela se agrega o *ethos* do homem de cabelos esvoaçantes, atormentado pelo anseio sempre contrafeito de justiça social, que motiva e justifica a criação literária; do poeta público que lê com voz tonitruante poemas abolicionistas e revolucionários muitas vezes incompreendidos em seu tempo, e que por isso precisaram amadurecer historicamente para encontrar seu leitor ideal ⁽²⁾. Enfim, ao compreender pela emoção estes poemas, os “leitores ideais” estariam redimindo o poeta, fazendo-lhe justiça frente às “absurdas” incompreensões.

Alguns autores modernistas, conscientes do funcionamento do *ethos*, trataram o assunto em suas obras. No drama estático *Os três mal-amados*, de João Cabral de Melo Neto, publicado em 1943, por exemplo, a personagem Raimundo diz: “Nessa folha eu construirei um objeto sólido que depois imitarei, o qual depois me definirá” (OC 65). Sobre seu duplo, Borges afirma no célebre relato “Borges y yo”, de 1960: “yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica” (OC 808). Para estes escritores, em suma, a obra literária inventa seu autor, ou, em outros termos, constrói para ele uma biografia potencial para a qual convergem ou da qual são repelidos fatos biográficos, segundo o seguinte critério básico: inventar um autor que justifique sua obra.

Drummond também glosou o tema. Em seu auto-retrato irônico, composto em 1943, ele brinca com a noção estereotipada de *ethos* literário. Falando em terceira pessoa sobre si mesmo, assevera:

Quanto aos seus críticos, dão extrema importância ao fato de ser ele um homem magro, no físico e na poesia, ao contrário (segundo os mesmos críticos), do sr. Augusto Frederico Schmidt, considerado gordo por dentro, isto é, literariamente, e por fora. É talvez uma nova teoria de crítica literária, que se ensaia no Brasil: a da balança de armazém, para pesar banhas, ossos e letras. Se amanhã, com a velhice que chega, o sr. Drummond engordar e o sr. Schmidt emagrecer, terá de ser revista a classificação de ambos. (“Auto-retrato” 15)

De fato, a leitura que compreende o autor (inventado) como extensão da obra (que o inventou) e considera ambos para efeito de análise textual *não* é “uma nova teoria literária, que se ensaia no Brasil”. Muito da recepção crítica e da polêmica em torno de “No meio do caminho” se dão por esse enquadramento que combina os conceitos de sinceridade lírica e expressão literária, ambos produzindo uma imagem (*ethos*) do autor, que se funde ou confunde com sua condição empírica (de homem de carne e osso). Se, em suma, a forma literária mostra-se adequada à representação do conflito íntimo que se supõe experimentado, ambos, poema e poeta, são, o primeiro como texto, o segundo como subtexto, valorizados em conjunto. Se, por outro lado, o poema mostra-se refratário a essa dinâmica de reconhecimento, ambos são negados.

O tradutor e crítico Oscar Mendes, por exemplo, assevera que tentou “descobrir o drama interior que disseram haver” na “repetição de um fato trivialíssimo” (ctd. em CDA, *PMC* 30) mas que saiu frustrado da tentativa. Em oposição a Mendes, Carminha Gouthier afirma que “atrás da simplicidade dessa frase sem enfeites” – “no meio do caminho tinha uma pedra” – “está escondido o ‘drama interior’ [do poeta], está o mundo todo escondido” (ctd. em CDA, *PMC* 62).

Considerando “No meio do caminho” como “‘bíblia’ do gênero” entre obras de poetas com “subconsciente calcário”, o acadêmico Osvaldo Orico diz com sarcasmo que “só a um *homem excepcional* ocorreria escrever” (ctd. em CDA, *PMC* 34) tal peça literária. De outro lado, Martins de

Almeida, em sua leitura, destaca no poema justamente a excepcionalidade do olhar humanizador do poeta:

Quantas vezes por dia passamos ou tropeçamos numa pedra sem que ela nos arranque nada mais do que um olhar descuidado e vazio ou uma exclamação irritada: Que diacho! Entretanto, bastou que Carlos Drummond olhasse de certa maneira a mesma pedra que acontece cotidianamente na nossa vida para que a arte poética se elevasse mais um grau acima do nível em que se achava.

Realmente a sensibilidade poética consiste simplesmente numa maneira especial e particular de ver as coisas que se apresentam descobertas mas oficializadas aos olhos de todos. Nós outros passamos por aquela pedra sem emoção, com os sentidos anestesiados pelo hábito. Algum outro poderia vê-la revestida exteriormente de um aspecto poético sob pressão de um ambiente ou de circunstâncias impressionantes que a fizessem ressaltar. O verdadeiro poeta como Carlos Drummond achou um fundo poético nela mesma, isoladamente, em toda sua pureza lírica, sem qualquer moldura sobressalente. (ctd. em CDA, *PMC* 65).

O TESTEMUNHO DO AUTOR

Diante de sua própria criação e da celeuma que ela provocou, Drummond mostrou-se neutro, cético, às vezes irônico. Nas poucas declarações que fez sobre o poema da pedra, negou-lhe importância, densidade ou intenção provocativa. Ao jornalista e poeta Laudionor Brasil, Drummond declara, em carta de 29 de março de 1944, que a

pedra – vou usar de toda a franqueza – não tem sentido algum, a não ser o que lhe dão as pessoas que a atacam e com ela se irritam. É uma simples, uma pobre pedra, como tantas que há por aí, nada mais. O poema (se assim se pode chamar) em que

ela aparece não pretende expor nenhum fato de ordem moral, psicológica ou filosófica. Quer somente dizer o que está escrito nele, a saber, que havia uma pedra no meio do caminho, e que essa circunstância me ficou gravada na memória. Como se vê, é muito pouco, é mesmo quase nada, mas é o que há. (*PMC* 182)

Em artigos e entrevistas, Drummond manteve sempre a mesma posição, na qual afirma a insignificância intrínseca do poema, a despeito da polêmica que causou. Com isso, apesar de ter declarado que “No meio do caminho” serviu para dividir o Brasil em “duas categorias mentais”, Drummond criou de fato uma terceira via, pela qual o poema pode também ser lido, a via pragmática. Por ela, as qualidades textuais da composição repousam não propriamente em si mas em seus efeitos sobre os leitores e os desdobramentos desses efeitos.

O MODERNISMO OUTRA VEZ NA BERLINDA

Ao postular suposta literariedade, e pela forma como a postula, o poema reacendeu um debate cujo significado histórico foi o de demonstrar certa instabilidade da estética modernista sobretudo nos anos 1930 e 40, quando alguns julgavam que o código das vanguardas já se havia estabilizado. “No meio do caminho” pôs o Modernismo outra vez na berlinda, e a redefinição do movimento durante esse período e após – sua peculiar aproximação da tradição literária, por exemplo –, se deve em parte a conseqüências desse debate.

Mas como “No meio do caminho” fez retornar a polêmica sobre o Modernismo? A que fatores textuais pode ser debitada sua força pragmática que desencadeou a reação ocorrida? Em síntese, a extrema capacidade de indeterminação semântica do texto abriu caminho a múltiplas interpretações, convenientes a cada grupo participante do debate. A simbologia aberta e sugestiva da “pedra” e do “caminho” tornaram o enunciado narrativo “tinha uma pedra no meio do caminho” uma alegoria multissugestiva. O sistema de repetição, que satura a informação enunciada, combinado

com os níveis simbólico, metafórico e alegórico do texto, gerou efeito de intensificação da multissugestividade. Tudo isso, associado a seu intermédio no qual o texto abriga novos símbolos e figuras, acendeu a polivalência semântica do texto, ou, em outros termos, transformou-o em sistema semanticamente hiperinstável. Somado a esta hiperinstabilidade, acirrando-a, o modo de enunciação apresenta-se vacilante, movendo-se sem se fixar entre o drama e a sátira. Assim, “No meio do caminho” mostrou-se apto a sofrer aproximações críticas cujos juízos já vinham pré-formulados e eram apenas ajustados ao flanco conveniente ao intérprete. A supervolatilidade ou capacidade de plurissignificação, qualidade pragmática do texto, proporcionou enfim que o debate em torno do Modernismo, que se achava aplacado no final dos anos 1920, viesse novamente à tona. Foi com esse sentido que Drummond considerou “No meio do caminho” um poema “insignificante em si” (PP 1345).

CONSAGRAÇÃO CRÍTICA

Na década de 1960, a controvérsia sobre o poema da pedra e o Modernismo perdeu força. De modo geral, Drummond e o Modernismo buscaram alternativas para superar a fase de experimentação vanguardista por que ambos passaram e o fizeram com êxito. No caso específico de “No meio do caminho”, o ano de 1967 é decisivo para sua história. Neste ano, Drummond dá a lume a biografia do poema – *PMC* –, que aponta para o fim do ciclo de debates acalorados; sai *Metalinguagem*, de Haroldo de Campos, que contém ensaio de 1962 sobre a obra de Drummond, no qual o ensaísta inclui o poema dentro de uma linhagem criativa que estaria na base das vanguardas da segunda metade do século XX, mais especificamente do Concretismo (“Drummond” 50); e Antonio Candido publica em uma revista francesa um estudo, que depois faria parte da coletânea *Vários escritos*, publicada em 1970, no qual “No meio do caminho” serve para ilustrar e corroborar o

argumento da retorsão recíproca do eu e do mundo na poesia de Drummond, que gera temas como “o obstáculo e o desencontro” (“Inquietudes” 103).

Haroldo e Candido são, de modo geral, os grandes chefes de escolas críticas no Brasil da segunda metade do século XX. Seus trabalhos formaram gerações de leitores e críticos de literatura. Pelo fim da década de 1960 até os dias que se seguem, pois, com a chancela destes dois estudiosos, que serviu de escudo protetor ao poema, a atitude crítica diante de “No meio do caminho” mudou. Não mais motivo de celeuma, o poema ganhou em definitivo *status* de objeto estético e, como tal, passou a clamar por estudos analíticos. É o que se vem fazendo desde então, ainda que não de maneira frontal, salvo exceções.

Além de Haroldo e Candido, por certo a obra de Drummond também contribuiu para “proteger” o poema da pedra. Nesse sentido, a década de 1960 é também decisiva e relevante. Em 1964, segundo Otto Maria Carpeaux, Drummond já é reconhecido como o maior poeta do Brasil (*Pequena* 298) ⁽³⁾. Em 1969, sai pela editora José Olympio *Reunião*, contendo 10 livros de poesia de Drummond. Por este tempo, a obra poética drummondiana já havia, por assim dizer, cumprido seu ciclo, desde as experiências modernistas de *Alguma poesia*, passando pelas fases intermediárias da utopia socialista, da metapoesia consciente, do lirismo filosófico-existencial, até o retorno ao experimentalismo renovado em *Lição de coisas*, de 1962, seguindo depois em direção ao memorialismo de *Boitempo* (1968). A soma destes fatores, em suma, definiu o destino de “No meio do caminho” nas três últimas décadas do século XX e na entrada do XXI.

PRAGMATISMO, SUPERPROTEÇÃO, DEPENDÊNCIA E INTEGRAÇÃO

“No meio do caminho” é um poema que em princípio poderia ser classificado, segundo critérios de gêneros ou subgêneros poéticos, como lírico-modernista (considerando que o lirismo modernista constitui um subgênero específico da poesia brasileira). Sua recepção crítica, no entanto,

trouxe-lhe mais duas subclassificações: de 1930, ano em que começa a ser debatido, até fins de 1960, quando o debate arrefece, o poema desempenhou papel *pragmático*, isto é, suas qualidades foram menos literárias que históricas, na medida em que sua importância está associada sobretudo às reações que provocou. “Insignificante em si”, como afirmou Drummond, “No meio do caminho” foi bastante significativo como “pre-texto” deflagrador da polêmica na qual foram expostos conceitos e preconceitos então vigentes acerca do Modernismo, sobretudo em sua vertente vanguardista. Esse debate, enfim, consideradas suas proporções, participou da definição de rumos tomados pelo movimento modernista no Brasil. Durante o período acima referido, o poema da pedra atuou com destaque como agente histórico, fomentando uma discussão da qual participou direta ou indiretamente, pública ou privadamente toda a comunidade literária (leitores e autores) brasileira. Essa discussão e suas controvérsias compõem, enfim, um capítulo singular da história cultural no Brasil do século XX. Daí a dimensão pragmática do poema de Drummond.

A partir da década de 1960, “No meio do caminho” tornou-se um poema *superprotegido* (Culler, *Literary Theory* 25-27), quer pela crítica mais influente, quer pela consagração da obra de seu autor. De “insignificante em si”, passou a significativa por influência do valor atribuído ao conjunto a que pertence. Sem o apoio deste conjunto, o poema (1) não teria capacidade de provocar as reações que provocou ou não teria meios para mantê-las vivas por muito tempo, e (2) não alcançaria afirmação histórica ou não a que alcançou suportado pela obra na qual se insere. Pode-se argumentar que todo poema depende de apoio do conjunto a que faz parte (a obra de um dado autor). Mas deve-se reconhecer também que essa propriedade varia de composição a composição, ou seja, segundo certos critérios de julgamento, uma dada composição depende mais que outra da influência do conjunto. Por atuais critérios de crítica literária, por exemplo, pode-se dizer que “A máquina do mundo” é um poema mais independente que “No meio do caminho”, no conjunto da obra de Drummond. A bibliografia crítica sobre o poeta demonstra isto.

Por outro lado, apesar dessa “dependência”, “No meio do caminho” alcançou feito notável que outros poemas drummondianos mais “independentes” não alcançaram: participar do imaginário da cultura brasileira. Ninguém hoje no Brasil, e desde 1930, escreve “pedra” associada à “caminho” sem que isso deixe de remeter ao poema de Drummond. Do mesmo modo, o repertório popular se vale, em qualquer circunstância, da imagem da “pedra no caminho” para representar a idéia de obstáculo. Nesse sentido, “No meio do caminho” é um “fato paremiológico” (Houaiss, “Drummond” 61)⁽⁴⁾, entranhado no idioleto da cultura brasileira, como também o são fragmentos da “Canção do exílio”, “Meus oito anos”, “Ora (dizeis) ouvir estrelas”, “Vou-me embora pra Pasárgada” e “José”. Curiosamente, estas composições, repita-se, segundo certos critérios (duvidosos como todos) de avaliação crítica, são peças consideradas mais dependentes, ou esteticamente menos realizadas, que outras dentro do conjunto a que cada uma pertence ⁽⁵⁾. Elas são, por assim dizer, ratificadas e protegidas, e também valorizadas, pela obra à qual pertencem. Daí sua condição de dependência ou, se se quiser, semidependência.

O conceito de dependência pressupõe outro, o de *integração*. Os romances da primeira fase de Machado de Assis, considerados menores que os de fase posterior, possuem interesse na medida em que registram uma etapa do processo pelo qual se formou o conjunto da ficção romanesca machadiana. A primeira fase de Machado, pois, como é comum referir, prepara a fase seguinte, que o consagra. Logo, aquela está integrada a esta como parte de um “processo em desenvolvimento”. No entanto, o mesmo não ocorre, por exemplo, com a obra romântico-folhetinesca de Aluísio Azevedo, pois esta, segundo pressupostos críticos em voga, não está vinculada ao conjunto naturalista, mais valorizado, do escritor maranhense. Segundo se supõe, não participa do processo de evolução da obra de Azevedo. Sem conexão entre si, uma parte não ilumina a outra. Logo, a parte de qualidade supostamente inferior é descartada.

Passada a fase pragmática de “No meio do caminho”, superada a discussão em torno de sua validade literária, a crítica passou a empreender esforços para compreender e justificar o poema. Dessa forma, procurou *integrá-lo* à obra drummondiana, isto é, buscou estabelecer articulações que justificassem a composição dentro do conjunto ou sistema poético em que foi gerada e ao qual pertence. Drummond participa desse esforço. Em 1962, ao lançar sua *Antologia poética*, e ao dividi-la em nove núcleos temáticos, o poeta inclui “No meio do caminho” como integrante do núcleo “Tentativa de exploração e de interpretação do estar-no-mundo” (*AnP*). Com isso, Drummond define um lugar para o poema num compartimento que representa uma das preocupações temáticas de sua obra.

Do ponto de vista crítico, Luiz Costa Lima, em 1968, postula para a poesia de Drummond o conceito de “princípio-corrosão”. Em suma, tal princípio deriva da “percepção do que é contemporâneo”: “a corrosão que a cada instante a vida contrai há de ser tratada *ou como escavação ou como cega destinação para um fim ignorado*. Em qualquer dos dois casos ... o semblante da História é algo de permanente corroer” (“O princípio-corrosão” 131). Segundo Costa Lima, o princípio-corrosão perpassa a obra poética drummondiana e lhe empresta assim unidade dentro da aparente, e para o ensaísta precária, diversidade. Para demonstrar seu postulado, Costa Lima se vale da análise, dentre outros poemas, de “No meio do caminho” (“O princípio-corrosão” 135-36). Em 1970, Gilberto de Mendonça Teles, aproveitando sugestões críticas já delineadas por Antônio Houaiss, em 1960 (“Sobre uma fase”, orig. avulso de 1947), e por Emanuel de Moraes, em 1964 (“As várias”), comenta “No meio do caminho” sob a ótica da “estilística da repetição”, recurso larga e variadamente utilizado pelo poeta em sua obra (80-86). Em 1972, Affonso Romano de Sant’Anna estuda a poesia de Drummond partindo da idéia de que ela constitui um “conjunto dramático, onde o *gauche* é o personagem central” (112). Para Sant’Anna, “No meio do caminho” “é um poema *gauche*”, pois sua trajetória desencontrada e contraditória junto à crítica criou para ele um destino *gauche* (28). Também

de 1972 é um estudo de Houaiss, em que o autor amplia seu texto de apresentação escrito para *Reunião*. Nesta ampliação, Houaiss apresenta e comenta 12 poemas de Drummond, um de cada um dos dez livros que compõem *Reunião*, um da série *Viola de bolso*, e por fim um ainda inédito em livro. O representante de *Alguma poesia* é “No meio do caminho”. Para Houaiss, o poema está “profundamente integrado no caráter de *Alguma poesia*”, que o ensaísta define como “caráter geral constativo”. Segundo essa noção, a poética drummondiana em *Alguma poesia* antes descobre ou constata realidades cotidianas ou sentimentais que as glosa ou fantasia (“Drummond” 59-62). Já para José Guilherme Merquior, em estudo de 1975, “No meio do caminho” participa de um dos eixos estruturadores de *Alguma poesia*, a “poesia-acontecimento”, conceito próximo do “caráter constativo”, identificado por Houaiss. Segundo Merquior, no primeiro Drummond, “a poesia surge quando o universo se torna insólito, enigmático, embaraçoso – quando a vida já não é mais evidente” (*Verso* 25). Para John Gledson, em 1981, “No meio do caminho” está associado a outros poemas de *Alguma poesia* pela temática comum e recorrente da monotonia da existência e pelo emprego de uma perspectiva de objetivação desideologizada, ou tendente à desideologização, do mundo (76-77). Por fim, em 2002, recuperando o enquadramento globalizante de aproximação crítica já operado por Costa Lima e Affonso de Sant’Anna, Davi Arrigucci Jr. analisa o caráter multifacetado da poesia de Drummond a partir de um princípio organizador básico, o lirismo reflexivo ou meditativo, que, segundo o analista, atravessa a obra drummondiana e põe em xeque as modulações estilísticas, associadas às fases pela qual essa obra passou, como fatores opositivos ou mesmo distintivos dentro da poética drummondiana. Arrigucci se vale do poema da pedra como exemplo de situação lírico-narrativa aporética que provoca a poesia de reflexão, tal como ocorre também em “O enigma”, “A máquina do mundo” ou “Áporo”, poemas de fases distintas com que “No meio do caminho” mantém vínculos de identidade (68-74).

Em todos os exemplos selecionados, “No meio do caminho” integra-se à ou participa sistêmica e organicamente da poética drummondiana, seja em sentido amplo (conjunto da obra) ou limitado (*AP*). De modo geral, todos estes ensaios desenvolvem modelos de aproximação crítica similares aos já citados de Haroldo de Campos ou Antonio Candido. Por estes modelos, o poema da pedra continua “insignificante em si”. Sua significação provém da proclamada correspondência que ele supostamente mantém com o todo analisado (obra geral ou *AP*).

REPETIÇÃO (I)

O princípio lingüístico organizador de “No meio do caminho” é a repetição. Para que isso possa ser melhor compreendido, reproduz-se abaixo o poema, com os segmentos que nele se repetem grafados em itálico.

No meio do caminho

No meio do caminho tinha uma pedra

tinha uma pedra no meio do caminho

tinha uma pedra

no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento

na vida de minhas retinas tão fatigadas.

Nunca me esquecerei que *no meio do caminho*

tinha uma pedra

tinha uma pedra no meio do caminho

no meio do caminho tinha uma pedra. (PP 15, vv. 1-10)

Há certas regularidades nas reiterações. Nos 10 versos do poema, 10 unidades lexicais são repetidas (no, meio, do, caminho, tinha, uma, pedra, nunca, me, esquecerei) e 10 não (desse, acontecimento, na, vida, de, minhas, retinas, tão, fatigadas, que). Há equilíbrio de recorrência entre os dois sintagmas principais do texto: “no meio do caminho” e “tinha uma pedra”, que juntos somam 7 unidades lexicais, ocorrem 7 vezes cada, considerando o título do poema. Os 3 primeiros versos repetem na ordem inversa os 3 últimos, formando assim um jogo especular, uma simetria invertida ou um quiasmo macroestrutural. A repetição inversa ou quiasmática também ocorre nos 2 versos iniciais e nos 2 finais. Nestes pares, inversão de mesmo tipo surge no nível vocálico das sílabas fortes: no mEio do camInho tInha uma pEdra (E-I-I-E) / tInha uma pEdra no mEio do camInho (I-E-E-I). Este jogo vocálico de certa forma se projeta nos versos mediais, que dividem o poema. O quinto verso acentua o espectro sonoro da vogal /e/ (nunca mE EsquEcErEi dEssE acontecImEnto), e o sexto, da vogal /i/ (na vIda de mInhas retInas tão fatIgadas), apesar da incidência neste de assonância em /a/, sobretudo nas sílabas fracas. O balanço regular entre /i/ e /a/ no verso sexto reforça como rima toante ou na forma de paronomásia a unidade lexical “tinha”, cuja reiteração se estende na modulação vocálica da frase: “na VIDA de MINHAs reTINAs tão faTIGAdas”.

Do ponto de vista consonantal, predominam fonemas nasais, que aparecem 10 vezes entre as unidades lexicais repetidas (NO, MEio, caMI-NHO, tIN-NHA, UM-MA, NUNca, ME) e 7 entre as não-repetidas (acONtecImENto, NA, MI-NHAs, retiNAs, tÃO). Nesse sentido, no sentido da malha fônica, as partes central e laterais (inicial e final) do poema, que se opõem pelos traços repetição √. não-repetição, registro objetivado √. registro subjetivado, modulam-se pela imantação sonora dos fonemas nasais.

No tocante à versificação, “No meio do caminho” é um poema heterométrico que combina versos decassílabos (5), alexandrinos (3) e tetrassílabos (2). A modalidade rítmica dos decassílabos

foge à tradição do heróico e do sáfico. O primeiro, que é também o quarto e o décimo versos, leva acentuação na 2^a., 5^a., 7^a. e 10^a. sílabas:

no / meio / do / ca / mi / nho / ti / nha u / ma / pe (dra).

O segundo, que é também o nono, apresenta acentuação regular, de pés rítmicos ternários, com tonicidade nas sílabas 1^a., 4^a., 7^a. e 10^a. Descontada a primeira sílaba forte, trata-se de decassílabo provençal:

ti / nha u / ma / pe / dra / no / meio / do / ca / mi (nho).

De fato, por sua regularidade, este verso define a leitura decassilábica do primeiro, que poderia ser lido como hendecassílabo, embora atípico, com cesura na 6^a. ao invés de na 5^a sílaba. Para adequar o verso à métrica decassilábica, operou-se diérese em “meio”.

Os versos terceiro e oitavo, tetrassilábicos, são idênticos e anafóricos, mas ocupam posições estruturais diferentes dentro do poema: o terceiro é anafórico em relação ao verso anterior, e o oitavo em relação ao posterior. O terceiro, reduplicado do início do segundo verso, possui condição ambígua ou bi-transitiva de complemento do sintagma “no meio do caminho” que fecha o verso 2 e o que inicia o 4 (Candido, “Inquietudes” 103-04). Já o oitavo complementa o sintagma que finda o verso 7 e reduplica-se no início do verso 9.

Os alexandrinos, como os decassílabos, são também heterorrítmicos. O verso quinto é um alexandrino clássico, com cesura na sexta sílaba, que o divide em dois hemistíquios regulares:

nun / ca / me es / que / ce / rei / de / sse a / con / te / ci / men (to).

O sexto verso alcança ser alexandrino por diérese em “minhas”. A acentuação recai nas 2^a., 7^a. e 12^a. sílabas.

na / vi / da / de / minhas / re / ti / nas / tão / fa / ti / ga (das).

O sétimo verso pode ser considerado um alexandrino clássico como o verso quinto ou uma variante do clássico com uma semiacentuação na 9ª. sílaba, pois a diérese em “meio” força um pouco sua acentuação.

nun / ca / me es / que / ce / rei / que / no / *meio* / do / ca / mi (nho).

“No meio do caminho” é formado por duas estrofes irregulares, a primeira composta de 4 e a segunda de 6 versos. Apesar dessa estrutura binária, o texto apresenta três segmentos ou partes: o primeiro compreende a primeira estrofe; o segundo, os versos 5 e 6; e o terceiro, o segundo hemistíquio do verso 7, sem o “que”, em diante. O critério de divisão foi estabelecido com base em dois fatores: registro objetivado ou referencial *vs.* registro subjetivado ou confessional, e recurso da repetição. Nesse sentido, o primeiro hemistíquio do verso 7 (“Nunca me esquecerei”) apresenta feição singular. Como registro subjetivado, ele pertence à segunda parte; como sintagma repetido, ele se vincula à terceira. É o único caso no poema de fusão dos campos subjetivação e reiteração. Por sua natureza ambígua, enfim, o sintagma serve de ligação entre a segunda e a terceira partes: finaliza aquela e inicia esta, participando, pois, de ambas.

O sistema rímico ratifica o argumento da tripartição do poema. “No meio do caminho” apresenta sistema irregular de rimas idênticas ou palavras-rimas – como as rimas pétreas de Dante (H. Campos, “Petrografia”) –, que ocupam oito de seus dez versos. Dos oito versos rimados, cinco finalizam com a palavra “pedra” e três com “caminho”. O sistema de rimas funciona, pois, como meio de valoração de termos dos sintagmas a que pertencem. Ou seja: apesar de “no meio do caminho” e “tinha uma pedra” comparecerem, cada segmento, sete vezes no poema (considerando o título), “pedra” e “caminho”, isolados no sistema rímico, retêm maior visibilidade sonora e por conseguinte semântica. Cada um dos termos forma a medula de seus respectivos sintagmas. Por este argumento, quantitativo, “pedra”, cinco vezes repetida, possui maior relevância que “caminho”, repetido apenas três vezes ao final dos versos. Talvez esse seja um dos fatores pelo qual o poema

tenha se popularizado como “poema da pedra” ou “poema da pedra no meio do caminho”, e não como “poema do caminho” ou “poema do caminho em que tinha uma pedra”. Retornando à relação entre tripartição textual e rima, esta ocorre em todos os versos, salvo no quinto e sexto, que formam o centro e a segunda parte isolada do poema.

A pontuação de “No meio do caminho” acompanha sua tripartição: há três ocorrências de ponto final no texto. Pelo mapa da pontuação, tal como ocorre no sistema rímico, o centro do poema, versos 5 e 6, isola-se dos segmentos inicial e final que lhe servem de moldura. A transcrição abaixo procura sintetizar os pontos até aqui abordados:

No meio do caminho tinha uma pedra

tinha uma pedra no meio do caminho

tinha uma pedra

no meio do caminho tinha uma pedra.

(1ª. parte / registro objetivado /

recurso da repetição / rima)

Nunca me esquecerei desse acontecimento

na vida de minhas retinas tão fatigadas.

Nunca me esquecerei (que) no meio do caminho

tinha uma pedra

tinha uma pedra no meio do caminho

no meio do caminho tinha uma pedra.

(2ª. parte / registro subjetivado /

ausência de repetição e de rima)

(Transição entre a 2ª. e 3ª. partes / registro

subjetivado / recurso da repetição)

(3ª. parte / registro objetivado /

recurso da repetição / rima)

Apesar do sistema de repetições, o ritmo do poema, como sua versificação e estrofação, é variável. A constante permuta entre os sintagmas “no meio do caminho” e “tinha uma pedra” criam uma variação rítmica dentro do sistema de repetições. Indicando o primeiro sintagma pelo número 1 e o segundo pelo 2, tem-se o seguinte esquema:

1 2

2 1

2

1 2.

Nunca me esquecerei desse acontecimento

na vida de minha retinas tão fatigadas.

Nunca me esquecerei que 1

2

2 1

1 2.

O esquema acima identifica um padrão combinatório básico dos sintagmas: 1 2 / 2 1 / 1 2. Todavia, na primeira estrofe, o verso 3 rompe com essa combinação ao se inserir como um “erro” seqüencial: 1 2 / 2 1 / 2 / 1 2. Na segunda estrofe, o “erro”, de outra natureza, ocorre na disjunção dos sintagmas, divididos entre os versos sétimo e oitavo: 1 / 2 / 2 1 / 1 2. Tais variantes expõem, por assim dizer, a precariedade ou instabilidade do sistema de repetição, composto de normas e desvios. Sem variantes, o sistema, ainda que interrompido pelos versos mediais, tornar-se-ia menos sugestivo porque mais previsível. Nesse sentido, as transgressões combinatórias, que desestabilizam o padrão estabelecido, servem para otimizar pela assimetria a carga de sugestividade da estrutura redundante e permutacional do poema, por si só já sugestiva.

COMPARAÇÕES DE SISTEMAS DE REPETIÇÃO

Compare-se, por exemplo, “No meio do caminho” com “Soneto”, do poeta cubano Octavio Armand, composto do primeiro verso do célebre poema, de José Martí, “Versos sencillos”:

Yo soy un hombre sincero

Yo soy un hombre sincero

Yo soy un hombre sincero

Yo soy un hombre sincero

Yo soy un hombre sincero

Yo soy un hombre sincero

Yo soy un hombre sincero

Yo soy un hombre sincero

Yo soy un hombre sincero

Yo soy un hombre sincero

Yo soy un hombre sincero

Yo soy un hombre sincero

Yo soy un hombre sincero

Yo soy un hombre sincero (*Superficies* 131 vv. 1-14)

O verso de Martí é tão popular quanto sua seqüência: “de donde crece la palma”. Ambos formam um par integrado, em que a primeira parte do conjunto, quando expressa, implica necessariamente, na expectativa do ouvinte, a segunda; algo equivalente, na literatura brasileira, ao par “Minha terra tem palmeiras / Onde canta o sabiá”. Dessa forma, o poema de Armand, como um disco riscado, frustra a expectativa do leitor a cada verso, narra a estória de uma frustração saturada. A fratura do par e o apagamento da segunda parte, associados à forma sonetística do poema, por certo carregam o texto de implicações sugestivas. Também vale lembrar que o “Soneto” de Armand não é peça isolada, ele faz parte de uma série de vinte textos sobre Cuba intitulada

“Penitenciales”. Logo, o poema, se fosse o caso de uma análise minuciosa, mereceria uma leitura vertical e horizontal. Tomado como peça isolada, no entanto, a rigidez da estrutura, não só do soneto como também da repetição regular dos versos, torna o sistema tautológico estável, sem o risco de intervenção do acaso.

O acaso intervém em estruturas tautológicas permutativas, como ocorre em “Julia’s Wild”, um dos poemas-fuga de Louis Zukofsky, construído a partir de um verso de Shakespeare, retirado de *The Two Gentlemen of Verona*:

Come shadow, come, and take this shadow up,
Come shadow shadow, come and take this up,
Come, shadow, come, and take this shadow up,
Come, come shadow, and take this shadow up,
Come, come and shadow, take this shadow up,
Come, up, come shadow and take this shadow,
And up, come, take shadow, come this shadow,
And up, come, come shadow, take this shadow,
And come shadow, come up, take this shadow,
Come up, come shadow this, and take shadow,
Up, shadow this, come and take shadow, come
Shadow this, take and come up shadow, come
Take and come, shadow, come up, shadow this,
Up, come and take shadow, come this shadow,
Come up, take shadow, and come this shadow,
Come and take shadow, come up this shadow,
Shadow, shadow come, come and take this up,

Come, shadow, take, and come this shadow, up,

Come shadow, come, and take this shadow up,

Come, shadow, come, and take this shadow up. (*Bottom* 393 vv. 1-20) (6)

O poema de Zukofsky explora possibilidades combinatórias dos termos do verso original shakespeariano “Come, shadow, come, and take this shadow up”. O caráter lúdico do texto tende a transformar as palavras do poema em peças de um jogo matemático que usa a mobilidade sintático-semântica dos vocábulos para testar a capacidade de combinações que eles comportam entre si. Dessa forma, o sentido dos versos é constituído *a posteriori*, ou seja, cada verso é uma possibilidade combinatória que produz um sentido, e não um sentido engendrado previamente que busca acomodar-se à expressão. Em geral, o efeito semântico desse processo, no caso de “Julia’s Wild”, é o *nonsense*.

As relações entre repetição e *nonsense* são relevantes para a análise do poema da Drummond. A repetição exaustiva que tende ao infinito, por criar uma “ilusão de atemporalidade”, é um dos recursos de expressão capaz de produzir efeito de *nonsense* (Stewart 120-23). Há nos poemas aqui transcritos certas variantes à definição referida que não chegam porém a contrariá-la. O “Soneto” de Armand, todo anafórico, é composto de repetições exaustivas mas está limitado pelo espaço da forma sonetística, 14 versos. “Julia’s Wild” possui estrutura permutativo-combinatória, menos rígida portanto que o poema de Armand, por isso suas repetições ocorrem com ou a partir de variantes. Todavia, seja pela constante repetição literal em Armand ou pelas variações que por vezes rompem com o sentido comum em Zukofsky, o leitor moderno dificilmente não consideraria uma dimensão *nonsense* presente nestes poemas. E por esta dimensão, segundo certos critérios de crítica, eles deveriam ser avaliados. Ou seja: ao crítico, em tese, interessa em que medida Armand e Zukosky são bem sucedidos na manipulação de um procedimento retórico-estilístico – a repetição exaustiva –, cujo um dos efeitos é o discurso de tipologia *nonsense*.

Dentro dessa perspectiva, caberia perguntar: haveria também em “No meio do caminho” uma dimensão *nonsense* produzida pelo recurso da repetição exaustiva? Em princípio, sim, mas a história da recepção crítica do poema contraria essa resposta. “No meio do caminho” foi lido, sobretudo por seus detratores, como um poema “semantizado”, por isso causou tanta irritação. Mas qual teria sido o fator que provocou uma leitura conteudística do poema da pedra, que, poderia, em tese, segundo argumentos aqui expostos, ser lido como uma composição *nonsense*, ou, para usar um termo afim, corrente no início do século XX, uma *blague*? Se fosse considerado *blague*, “No meio do caminho” não teria produzido as reações que provocou. A *blague* modernista possuía um salvo-conduto perante a crítica tradicionalista: ser *blague*. E no caso do poema da pedra, os poucos que o leram como uma peça de *blagueur* o avaliaram de modo positivo (PMC 66).

LEITURA SÉRIA

Dois fatores, ao menos, contribuíram para uma leitura séria do poema da pedra. Primeiro, a concepção de poema como artefato verbal, o metapoema, em que a linguagem e a manipulação de convenções retóricas disponíveis e em voga se sobrepõem ao conteúdo da expressão, não havia ainda sido assimilada por grande parte da crítica. De fato, é tarefa de parte da Geração de 45 e depois das vanguardas tardias no Brasil disseminar o conceito de que poesia não se faz com idéias mas com palavras, como teria dito certa vez Mallarmé a Degas, segundo célebre anedota narrada por Valéry (Friedrich 139); ou a noção de “poesia da gramática” que visa à análise de recursos formais do texto poético, como fontes geradoras em si de sentido estrutural (Jakobson 157). Segundo, a provocativa intervenção da segunda parte. Em um texto construído à base da repetição, qualquer interrupção no sistema tautológico ganha força de evidência (Stewart 121-22). Dessa forma, os versos centrais e intervalares de “No meio do caminho” estão, por assim dizer, sob foco de luz mais intenso. E o que expressam eles? Definem o evento da pedra no meio do caminho como um

“acontecimento” memorável. Ou, em outros termos, atribuem a um fato corriqueiro o estatuto de “acontecimento” digno da memória. Era comum à época, mesmo entre modernistas, a noção de que a poesia era uma dimensão sublime e autônoma, paradoxalmente disposta e oculta entre os homens ou dentro deles. Ao poeta caberia vislumbrar o poético no mundo ou em si e plasmá-lo artisticamente na linguagem. O poema de Drummond elege a pedra no meio do caminho como ocorrência poética e a repetição de alta frequência como principal recurso estilístico. Até aqui “No meio do caminho” se insere dentro de preceitos modernistas, que prediziam o lirismo de inspiração prosaica e a liberdade de experimentação formal. O efeito deste conjunto desprovido de seu centro racionalizador seria o de humor modernista ou *blague*, ou *nonsense*. No entanto, a gravidade ponderada dos versos centrais reagem a essa primeira leitura e buscam dignificar o que em princípio passaria por banal e insignificante. Este ato provocativo teve como conseqüências básicas (1) a indefinição do modo discursivo do poema, dividido entre a sátira trocista e o tom filosofante, (2) a reação agressiva da crítica que entendeu ousada, despropositada e desproporcional a tentativa de imputar a condição de “acontecimento” memorável a um evento por consenso considerado trivial e pífio, e (3) a celeuma em torno do uso, condenável à época pela gramática normativa, do verbo “ter” por “haver”. O emprego coloquial de “ter” com sentido de “haver” ocorre em mais dois poemas de *Alguma poesia* (“O que fizeram do Natal”, cujos primeiros versos são “Natal. / O sino toca fino. / Não tem neves, não tem gelos. / Natal.”; e “Festa no brejo”, que termina com o verso “Hoje tem festa no brejo!” *PP* 14; 20), e é de se supor que, não fosse pelo emprego do “solecismo” no poema da pedra, não haveria discussão aguerrida sobre o tema. A pretenciosa gravidade dos versos centrais de “No meio do caminho” encaminharam enfim todas essas questões.

REPETIÇÃO (II)

Relativizados os conceitos de *nonsense* e *blague* aplicados a “No meio do caminho”, caberia perguntar então qual(is) seria(m) o(s) efeito(s) retórico-estilístico(s) predominante(s) das repetições no poema de Drummond? Antes, dois breves apontamentos. Primeiro, é preciso considerar que em geral se reconhecem três níveis de repetição na linguagem: (1) sígnico (palavra, sintagma, frase, período, que formam figuras como refrão, anáfora, epizeuxe), (2) significante ou partitivo (rima, paronomásia, aliteração, assonância) e (3) significado ou semântico (sinonímia, paráfrase, pleonasma) (J. Cohen, ctd em Rimmon-Kenan 152). Em “No meio do caminho”, o nível da repetição sígnica, no caso sintagmática, é o que se evidencia. Segundo, necessário se faz ponderar que a repetição é uma estrutura semântica sempre aberta, de inúmeros desdobramentos, cujos limites são determinados (1) pela freqüência e (2) pelo contexto lingüístico na qual ela se insere (Johnstone et al. 10-11). Quanto à freqüência, “No meio do caminho”, como já assinalado, se vale da repetição exaustiva ou de alta iteração; quanto ao contexto, aqui entendido como “ambiente verbal” ou “co-texto”, como preferem alguns lingüistas (Charaudeau and Maingueneau 127), trata-se de ponto vulnerável, pelo qual, dentre outros já analisados, deflagrou-se a polêmica em torno de sua leitura. A vulnerabilidade ou inespecificidade do contexto lingüístico, em outros termos, foi um dos motivos por que o poema sofreu tantas e tão disparatadas interpretações.

Vejamos: quem *tinha*, ou encontrou, uma qualquer ou uma, e não duas, ou uma entre outras, *pedra*, preciosa ou sem valor, grande a ponto de barrar a travessia ou diminuta e insignificante, *no meio*, considerando as margens, estreitas ou largas, ou a distância percorrida, curta ou longa, *do caminho*, florido ou descampado, que alguém trilhava com ou sem algum propósito, acompanhado ou solitário, de que lugar de origem e a que destino? Mais: a asserção deve ser lida como literal ou simbólica? Ou ainda, considerando a dimensão narrativa, alegórica? As ambigüidades textuais e lacunas da narrativa reiterada provêm sobretudo das inespecificidades do contexto, que se oculta perante o leitor, convidado assim à co-autoria do texto. Dentro desse quadro, o que poderíamos

chamar contexto intrínseco funcional, por sua especificidade psicológica, é o valor atribuído ao evento pelo sujeito lírico, que o testemunhou e provavelmente o protagonizou, ou seja, deparou-se com uma pedra no meio de seu caminho (não há indicação segura de que o sujeito lírico que manifesta o desejo de perpetuar na memória o evento narrado na primeira e última partes do poema seja o mesmo que topou com uma pedra no meio do caminho). Qualquer que seja, dentre as múltiplas possibilidades, o contexto em que se encerra o evento reiterado, um fato conta-se como afirmativo: na concepção do narrador lírico e da experiência de suas “retinas tão fatigadas”, a pedra no meio do caminho foi uma ocorrência memorável. Essa avaliação em certa medida contextualiza o evento pois especifica-lhe um valor e por ele se pode especular sobre o sentido das repetições, que deve ser buscado dentro de uma correlação possível com o memorialismo manifesto e maduro: “Nunca me esquecerei desse acontecimento / na vida de minhas retinas tão fatigadas”.

O sintagma “nunca me esquecerei”, repetido duas vezes, a par da importância que ele atribui à ocorrência reiterada, também contém, em confluência com os outros sintagmas repetidos do poema, uma resolução semântica ambígua. A asserção “nunca me esquecerei” pode equivaler a uma postura memorialista ativa do sujeito: “não quero me esquecer, quero guardar na memória”, ou passiva: “não posso me esquecer, não posso retirar da memória”, duas instâncias aproximadas mas independentes, sendo a primeira, digamos, afetiva e a segunda traumática. A pedra no meio do caminho tem, assim, para o narrador a importância de um evento afetivo ou traumático, ou a combinação de ambos, talvez. Tanto a memória afetiva quanto a traumática retêm ocorrências psicologicamente marcantes que por diversos meios (lembranças, atos inconscientes) se manifestam com regularidade, ou seja, *se repetem*. Por esse prisma, pode-se concluir que há coesão textual entre a proposição iterada “no meio do caminho tinha uma pedra” (e suas variantes) e a perpetuação do evento na memória do sujeito lírico: “Nunca me esquecerei desse acontecimento”. O procedimento

retórico da repetição, como recurso enfático, em suma, mimetiza a fixação da imagem da *pedra no meio do caminho* na memória visual do narrador.

REPETIÇÃO (III)

O efeito de ênfase produzido pela repetição é reconhecido em geral por manuais de lingüística e estilo. Segundo Carlos Bousoño, na frase “Antonio es pobre, pobre, pobre”, a cadeia adjetiva intensifica de forma ascendente o traço qualificativo – pobreza – que por fim atinge condição semântica superlativa superior ao sintético “pobríssimo”: “Sucede así porque la calificación primeira destila en la segunda buena parte de su contenido, y ésta, ya enriquecida, golpea, a su vez, con todo su grueso volumen, sobre la tercera, a la que insufla, en gran medida, su caudal” (1: 280-81). Em suma, para Bousoño, “toda reiteración posee virtudes intensificadoras del significado” (1: 281).

Em “No meio do caminho”, como já referido, a ênfase das repetições se associa ao exercício da memória: repetir para enfatizar, enfatizar para lembrar, lembrar para não esquecer, seja por impulso volitivo (“nunca me esquecerei” = não *quero* me esquecer) ou involuntário (“nunca me esquecerei” = não *posso* me esquecer). Os mesmos elementos correlacionados (repetição/memória), mas com variações estilísticas e conceituais, comparecem em outro poema de Drummond: “Quero”, de *As impurezas do branco*, coletânea de 1973:

Quero que todos os dias do ano
todos os dias da vida
de meia em meia hora
de 5 em 5 minutos
me digas: Eu te amo.

Ouvindo-te dizer: Eu te amo,
creio, no momento, que sou amado.

No momento anterior
e no seguinte,
como sabê-lo?

Quero que me repitas até a exaustão
que me amas que me amas que me amas.

Do contrário, evapora-se a amação

.....

Exijo de ti o perene comunicado.

Não exijo senão isto,
isto sempre, isto cada vez mais.

.....

No momento em que não me dizes:

Eu te amo,
inexoravelmente sei
que deixaste de amar-me,
que nunca me amaste antes.

Se não me disseres urgente repetido

Eu te amoamoamoamoamo,

verdade fulminante que acabas de desentranhar,
eu me precipito no caos,
essa coleção de objetos de não-amor. (*PP* 391-92 vv. 1-13, 18-20, 32-41)

Apesar de diferenças conceituais e estruturais, “Quero” e “No meio do caminho” podem ser relacionados pela associação que ambos estabelecem entre repetição, ênfase e memória (ou consciência). Mas, no caso específico do poema da pedra, há um fenômeno semântico que em geral ocorre com o recurso da repetição: a plurissignificação. A ênfase demonstrativa que intensifica o sentido dos segmentos repetidos é apenas um nível de significado que pode ser atribuído ao recurso no poema de Drummond.

O teórico russo Jurij Lotman discute longamente esta questão (104-36). Lotman apresenta o problema a partir da cisão das dimensões temporal e espacial. Para ele, a repetição que ocorre no espaço não se estende no tempo. Ou seja: o tempo, cujo fluir altera constantemente a percepção do objeto, matiza o sentido da repetição. Não se trata apenas do conceito das célebres águas heraclíticas segundo o qual, por exemplo, a leitura repetida de um mesmo poema, verso ou até palavra nunca é a mesma. Lotman enfatiza o aspecto estrutural da reiteração. Todo elemento repetido ocupa no texto uma posição estrutural diferenciada; assim sendo, o elemento relocado assume novo sentido dentro da estrutura (123; 132). Em outros termos, o deslocamento espacial de componente ou componentes textuais implica necessariamente deslocamento semântico. Para demonstrar seu argumento, Lotman comenta uma estrofe do poeta russo Bulat Okudzhava, que segue em versão inglesa:

You hear the drumbeat rolling,
Soldier, bid her farewell, bid her farewell,
The platoon is leaving in the mist, the mist, the mist,
And the past grows clearer, clearer, clearer. (127)

Lotman observa em princípio que o redobro da expressão “bid her farewell” no segundo verso da estrofe não implica reduplicação mecânica do referente, ou seja, não significa uma apóstrofe ao soldado sugerindo-lhe que diga adeus duas vezes. A reduplicação sintagmática sugere nuances de significados cuja consequência prática é, em última instância, problematizar o conteúdo da forma repetida: “Depending on the intonation, it may mean ‘Soldier, hurry to bid farewell, the platoon is already leaving.’ Or: ‘Soldier, bid her farewell, farewell for ever, for you’ll never see her again.’ Or: ‘Soldier, bid her farewell, your one and only’ (127). O mesmo ocorre com as outras iterações presentes na estrofe. E Lotman analisa cada uma delas, demonstrando-lhes o caráter peculiar, com o que, dentre outros exemplos e análises, pretende comprovar sua teoria básica sobre o tema: “full semantic repetition in an artistic text is impossible” (123). Em sua exposição, Lotman não desconsidera o efeito de ênfase produzido pela repetição, mas vai mais além e aumenta o grau de especificidade do recurso no plano semântico, tomando o contexto verbal como suporte de análise.

No caso de “No meio do caminho”, Mário de Andrade e o próprio Drummond, em breves mas pontuais observações críticas sobre o poema, analisam-no por uma perspectiva semelhante à de Lotman, depreendendo um significado intrínseco e contextual para a figura retórica da reiteração. Mário, como já citado, atribui ao recurso o sentido de “cansaço intelectual”. Mário leu “No meio do caminho” em fins de novembro ou início de dezembro de 1924. Em junho deste ano, Mário havia publicado na *Revista do Brasil* um ensaio em que trata do conceito de cansaço intelectual, intitulado “Da fadiga intelectual”, que depois reaparecerá fragmentado em *A escrava que não era Isaura*, de 1925. Segundo o ensaísta, o cansaço ou fadiga intelectual é provocado pelo desgaste de certas matrizes conceituais e processos discursivos na consciência do homem culto. Este esgotamento retórico-conceitual, em síntese, é reponsável pela renovação da cultura, sobretudo em seu aspecto formal; daí Mário entender o cansaço intelectual no século XX como “uma das causas geratrizes da poesia

modernista. ... A inovação, em arte, deriva parcialmente do cansaço intelectual produzido pelo já visto, pelo tédio da monotonia” (“Da fadiga” 115; *A escrava* 288-89). Enfim, ao ler “No meio do caminho”, Mário associou o “tédio da monotonia” produzido pelas repetições no poema ao conceito de “cansaço intelectual”.

Nas poucas vezes em que comentou em entrevistas o poema da pedra, Drummond fez observações que confluem para a leitura marioandradina: “acho”, disse o poeta a Geir Campos em 1954, “que queria dar a sensação de monotonia e chateação, a começar pelas palavras...” (PMC 185). No mesmo ano, para Amélia Machado, declara: “Mas é mesmo chateação que estava sentindo. Queria dar a sensação de monotonia, não senti esta sensação?” (PMC 185). E em 1956, revela para Enrique Belo, no Chile: “En ese poema yo repetía una palabra, para dar la impresión de monotonía, en una repetición obsesiva” (PMC 185).

Considerados os argumentos até aqui expostos, a leitura de “No meio do caminho” cai em um encruzilhada semântica: de um lado, a repetição surge como recurso enfático que galvaniza o evento descrito e o fixa na memória visual do eu lírico; de outro, o efeito de monotonia, tédio, também gerado pela reiteração ou ênfase reiterativa, tende a automatizar a percepção do fato reiterado, cujo sentido vai se amortecendo podendo chegar até à extinção. Nesse caso, como no anterior, faz-se necessário estabelecer uma relação lógica com o centro do poema, para corroborar ou não o argumento. Mas antes, cumpre discutir e demonstrar o vínculo proposto entre repetição, monotonia e dessemantização.

Em um romance de subgênero filosófico, publicado em 1959, o escritor português Vergílio Ferreira conta a história de um professor recém-formado que chega a Évora para lecionar e viver uma aventura existencial. Um de seus alunos chama-se Carolino, um jovem cheio de idéias de aparência algo exorbitantes. Uma delas é a experiência de “*mastigar palavras*”:

ñ Também fiz outra experiência, senhor doutor.

ñ Que experiência?

ñ Bem... Não sei como explicar. É assim: *mastigar as palavras*.

ñ Mastigar as palavras?

ñ Bem... É assim: a gente diz, por exemplo, *pedra, madeira, estrelas* ou qualquer coisa assim. E repete: *pedra, pedra, pedra*. Muitas vezes. E depois, *pedra* já não quer dizer nada. (67)

A experiência de Carolino nega a postulação de Bousoño segundo a qual “toda reiteración posee virtudes intensificadoras del significado”. E não apenas nega mas inverte o postulado: a reiteração esvazia a carga semântica da palavra, que assim se reduz a mero feixe de sons. A diferença entre as duas teorias, o que lhes altera o resultado, reside na frequência da repetição. Bousoño por certo não considera uma frequência alta ou excessiva ao referir-se à reiteração intensificadora, e Ferreira, com sua personagem, especula sobre a repetição que, automatizada e levada à exaustão, automatiza e exaure o sentido.

O sentido de “cansaço intelectual”, que Mário imputa a “No meio do caminho”, está mais próximo do exemplo de Ferreira que do argumento de Bousoño. Ao afirmar que a pesquisa estética, sobretudo a modernista, deriva do desgaste da expressão artística, Mário aborda o tema da necessidade periódica de desautomatização da linguagem na arte. Por coincidência, nesta mesma época, teóricos do formalismo russo e do estruturalismo tcheco propuseram a noção de “estranhamento” ou “desfamiliarização” do código estético, conceito que considera que arte, como qualquer produto da ação humana, pode tornar-se, pela repetição regular e inconsciente, automática e por conseguinte inumana:

If we start to examine the general laws of perception, we see that as perception becomes habitual, it becomes automatic. Thus, for example, all of our habits retreat into the area of unconsciously automatic; if one remembers the sensations of holding

a pen or of speaking in a foreign language for the first time and compares that with the feeling at performing the action for the ten thousandth time, he will agree with us. (Shklovsky 11)

A ação habitual torna a percepção humana automatizada, inconsciente, alienada. A esse processo, Victor Shklovsky denomina “algebrização”:

By this “algebraic” method of thought we apprehend objects only as shapes with imprecise extensions; we do not see them in their entirety but rather recognize them by their main characteristics. We see the object as though it were enveloped in a sack. We know what it is by its configuration, but we see only its silhouette. ...

And so life is reckoned as nothing. Habitualization devours works, clothes, furniture, one’s wife, and the fear of war. (11) (7)

Dentro desse contexto redutor e alienante do automatismo forjado pelo hábito, uma das funções da arte, segundo a utopia formalista de Shklovsky e de sua geração, consiste em resgatar e humanizar a percepção dos homens em relação à realidade circundante: “And art exists so that one may recover the sensation of life; it exists to make one feel things, to make the stone *stony*” (Shklovsky 12). Assim, aceitas as premissas dos exemplos citados, conclui-se que a palavra pedra (ou qualquer outra) repetida “muitas vezes” perde sua condição de ser referencial, de signo lingüístico, para tornar-se um feixe dessemantizado de sons. O mesmo ocorre com o objeto pedra (ou qualquer outro) que se percebido em série, “muitas vezes”, perde ou tem enfraquecida sua condição ontológica na consciência de quem o percebe. Em vista disso, e por meios próprios, a arte em tese funciona como pólo restaurador da pedra (“tornar a pedra *pedra*”), fazendo-a retornar revigorada a suas condições originais de convenção diante de seu observador. Parafraseando Fernando Pessoa-Alberto Caeiro, a arte mostra “como as pedras são engraçadas / Quando a gente as tem na mão / E olha *devagar* para elas” (750, ênfase minha).

Retomando: a repetição pode produzir efeito de intensificação ou de alienação do significado, dependendo da frequência com que ocorre. Na linguagem de uso pragmático, isso se dá graficamente na forma de parábola: a repetição intensifica até um determinado ponto, quando então passa a corroer o sentido reiterado (aqui e adiante o uso de *corroer* e *corrosão* não faz referência ao conceito proposto por Costa Lima). Como hipótese demonstrativa, tome-se o seguinte exemplo: João foi flagrado fazendo algo que não devia, por isso mostrou-se constrangido e envergonhado. O índice físico desses sentimentos aflorou através da ruborização. Agora considere o seguinte código: **negrito**=intensificação de sentido, *itálico*=transição entre intensificação e corrosão de sentido, sublinhado=corrosão ou desgastado de sentido:

Ao ser flagrado, João ficou muito, muito vermelho, vermelho mesmo, vermelho-vermelho, *mesmo vermelho*, vermelho, muito-muito vermelho, muito, vermelho-vermelho, vermelho, vermelho, vermelho, vermelho...

Ou, ao término de um jantar, alguém diz para o anfitrião:

ñ Gostei muito da comida, muito, muito, *muito*, muito, muito, muito, muito...

Estes exemplos pertencem, repita-se, ao nível pragmático da língua. Quando o mesmo recurso é transposto para outros níveis, o efeito altera-se. No discurso ritualístico-religioso, por exemplo, repetição implica reafirmação, revivência de um tempo mítico: repetir é reviver o sagrado para que este seja glorificado e também para que não seja esquecido, como ocorre, por exemplo, na tradição oriental dos mantras ou ocidental das litânias, que acompanham rituais impermeáveis a qualquer alteração (Lévi-Strauss, “Structural Study”).

No plano estético, o leitor pressupõe a repetição como parte de uma estrutura planejada e organizada *a priori* pela qual o autor (ou o texto) busca produzir efeitos de sentido, ainda que este seja o de indeterminação. Assim sendo, o leitor de um texto literário deve procurar compreender, até onde os limites do texto permitem, a lógica da consciência estrutural que o concebeu e organizou tal

como ele foi definido, o que implica sempre outros modos possíveis que, no processo de composição, foram rejeitados. Com base nestes argumentos, pode-se, pois, concluir que o recurso retórico da repetição em “No meio do caminho” é produto de plano estético traçado para atingir determinados fins expressivos. E o que estamos tentando identificar são estes fins. E a questão que agora se impõe é: considerando que a frequência de uma dada repetição regula e define o efeito do recurso – intensificação ou desgaste do sentido reiterado –, que efeito produz o procedimento reiterativo no poema de Drummond?

Em princípio, estabeleceu-se acima uma relação entre repetição-ênfase-memória, considerado este último o ponto-chave da interpretação, já que os dois primeiros confluem para ele, que os justifica. Depois, viu-se que a repetição, quando excessiva, inverte o efeito de intensificação, pois corrói ou desgasta o sentido. A frequência do recurso de repetição em “No meio do caminho”, que ocorre em oito de seus dez versos, é alta. O primeiro sentido derivado dessa excessividade é, pela leitura de Drummond, o de obsessão, tédio, monotonia. Mário de Andrade traduz essas idéias pelo conceito de “cansaço intelectual”, que o autor de *Macunaíma* define como estado psicológico “produzido pelo já visto, pelo tédio da monotonia”. Implícito à noção de “cansaço intelectual”, como vimos nos exemplos de Ferreira e Shklovsky, está o processo de alienação semântica ou dessemantização. Logo, pode-se também atribuir ao artifício retórico da reiteração, no poema de Drummond, o sentido de corrosão ou desgaste do significado. Nesse caso, a afirmação da memória experiente – “Nunca me esquecerei desse acontecimento / na vida de minhas retinas tão fatigadas” – não funciona como reação do sujeito lírico diante do mundo em desintegração que se lhe apresenta diante dos olhos. Na primeira possibilidade de leitura, a ênfase articula-se *de modo coerente* com a memória: enfatizar através da repetição para não esquecer; na segunda, o desgaste mantém *vínculo de tensão* com a memória: lembrar para se contrapor ao processo de erosão e solvência dos significados causado pela repetição exaustiva.

REPETIÇÃO E PARÓDIA

Retornando à análise comparativa de poemas que se valem do recurso da repetição sígnica e de alta e concentrada frequência – “No meio do caminho”; “Soneto”, de Octavio Armand; e “Julia’s Wild”, de Louis Zukofsky –, um outro aspecto que aproxima estas composições é o da citação intertextual. A intertextualidade situada ou segmentação paródica serve de sustentação cultural cujo fim primeiro é o de validar o experimento formal. Assim, José Martí é convocado para validar o “Soneto” de Armand, e Shakespeare, o poema de Zukofsky. Sem estes autores canônicos na base, os textos em tese perderiam densidade e significação, fatores que se efetuam através da apropriação e manipulação estilística do original, e pelo deslocamento temporal que os atualiza. As atomizações visuais concretistas muitas vezes se valem de recurso paródico e canônico (mas de um cânone particular do movimento que inclui, além de autores, gêneros textuais, como o publicitário e o jornalístico), embora em alguns casos a visualidade dos poemas, conduzida pela materialidade dos signos lingüísticos, substitua o suporte intertextual.

No caso de “No meio do caminho”, o primeiro nível paródico, o mais evidente, se estabelece com o canto primeiro de *La divina commedia* (séc. XIV), de Dante Alighieri, que se abre com o célebre verso “Nel mezzo del cammin di nostra vita”, e cuja narrativa se inicia com o protagonista em uma “selva oscura” deparando-se com uma colina (“al piè d’un colle giunto”) que lhe interrompe o percurso (F. Barbosa, “No meio”). Por esse prisma, “No meio do caminho” afigura-se como uma espécie de redução e atualização paródica modernista dos primeiros versos do canto primeiro da *Commedia*. A Arnaldo Saraiva, Drummond declarou que “na data em que escreveu ‘No meio do caminho’ ainda não tinha lido a *Divina Comédia*, mas que, sendo o verso inicial deste livro tão popularizado e glosado pela literatura ocidental, é lícito admitir que deixava eco em seu poema” (PMC 10).

Seguindo no tempo, outra referência intertextual possível, porém mais elusiva, é ao episódio do Gigante Adamastor, inserto no canto quinto de *Os lusíadas* (1572), de Luís de Camões. A épica camoniana, como se sabe, narra a viagem marítima de Vasco da Gama e sua esquadra a terras do Oriente. Quando as caravelas atingem o ponto mais ao Sul do continente africano, os portugueses se deparam com um gigante de pedra, personificação do Cabo das Tormentas. É Adamastor. Neste momento da viagem, Vasco da Gama e seus marinheiros estão geograficamente no meio do caminho para as Índias, e os leitores do poema camoniano, composto de dez cantos, no meio do caminho da leitura.

Pode-se dizer, em suma, que o poema de Drummond supõe-se estar associado às referidas obras de Dante e Camões pelo *topos* da viagem (ou deslocamento espacial) e pela trajetória interrompida por uma forma pétrea (supondo que houve interrupção do percurso do caminhante em “No meio do caminho”). Tais associações se dão, pois, por enquadramento narrativo, reforçado, no caso da *Commedia*, pela referência textual. No caso do recurso estilístico da repetição, Emanuel de Moraes enquadra o poema dentro da tradição trovadoresca, em que o paralelismo era usado como princípio estrutural das cantigas (*Drummond* 151-52).

Em 1956, em sua *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido aponta, com dados estatísticos, a singular recorrência da imagem da pedra na obra lírica de Cláudio Manuel da Costa. Em sua análise, atribui à pedra e à paisagem montanhosa insistentes na poesia de Cláudio Manuel um sentido ou sentimento nativista, ao lado da contaminação e permanência barrocas (“No limiar” 88; 96). A essa recorrência e a certas marcas estilístico-ideológicas dela derivadas, Candido alude através de expressões bachelardianas (o reconhecimento da filiação é do próprio Candido) como “imaginação da pedra” (88) e “imaginação rochosa” (106). A partir deste estudo, tornou-se usual postular vínculos entre a pedra de Drummond e as de Cláudio Manuel, irmanadas por suposta origem comum: a paisagem natural de Minas e o sentimento de apego à terra natal.

Em ensaio introdutório à poesia de Olavo Bilac, de 1997, Ivan Teixeira analisa correlações textuais entre “No meio do caminho” e o soneto de Bilac “Nel mezzo del camin...” (com um *m*). Teixeira entende o poema de Drummond como “imitação irônica” do soneto de Bilac. Através da assimilação estilizada do “esquema retórico” quiasmático e redundante da primeira estrofe, “No meio do caminho” atualiza, segundo preceitos modernistas, o poema bilaquiano. O olhar como gesto marcante no centro dos dois poemas reforça a tese da aproximação (“Em defesa” xxxvi-xxxvii). Além disso, outros índices lexicais e semânticos poderiam ser relacionados, como a fadiga e a parada súbita na “estrada / Da vida”, em que uma parte do caminho já fora trilhado:

Nel mezzo del camin...

Ceguei. Chegaste. Vinhas fatigada

E triste, e triste e fatigado eu vinha.

Tinhas a alma de sonhos povoada,

E a alma de sonhos povoada eu tinha...

E paramos de súbito na estrada

Da vida: longos anos, presa à minha

A tua mão, a vista deslumbrada

Tive da luz que teu olhar continha.

Hoje, segues de novo... Na partida

Nem o pranto os teus olhos umedece,

Nem te comove a dor da despedida.

E eu, solitário, volto a face, e tremo,

Vendo o teu vulto que desaparece

Na extrema curva do caminho extremo. (Bilac 127, vv. 1-14)

Em seu estudo, Teixeira propõe uma revisão histórica das relações entre modernistas e parnasianos, a partir da demonstração de que a poética do século XX, sobretudo em alguns autores e momentos específicos, está mais próxima de preceitos da tradição clássica ou clássico-parnasiana do que faz supor a ostensiva campanha de auto-afirmação modernista que procurou desacreditar o Parnasianismo. No caso de Drummond, é conhecida a admiração que o poeta sempre nutriu pela poesia de Bilac (Cançado 38-39). E isso, é claro, trouxe consequências para a obra drummondiana, das quais “No meio do caminho” pode ser entendido como um índice entre outros.

Mais recentemente, em 2002, José de Paula Ramos Jr., via Ivan Teixeira e Haroldo de Campos (“Petrografia”), voltou ao tema das relações intertextuais entre o poema de Drummond e a poesia de Dante. Mas não por meio da *Commedia* e sim das canções batizadas de “rimas pedrosas” ou “pétreas”. Estas composições, que desenvolvem o motivo da *femme fatale* e o tema do *amor tyrannus*, são erigidas à base de um sistema permutativo-tautológico e de palavras-rimas que criam uma elocução poética dura e dissonante, isomórfica, pois, em relação ao motivo e tema das canções. Na série dantesca, a mulher perversa e insensível é metafórica e metamorficamente associada à imagem da pedra. Embora Bilac não faça menção à pedra em seu soneto, há no poema referência à amada impassível, mulher-pedra, como a das canções dantescas, dominada pela frieza na hora da separação: “Na partida / Nem o pranto os teus olhos umedece, / Nem te comove a dor da despedida.”. Segundo a análise de Ramos Jr., o soneto de Bilac “é a ponte que põe Drummond e Dante em conexão. Drummond parodia Bilac, que alude a Dante” (105), cuja presença se entremostra através dos motivos da existência humana em seu ponto médio (*Commedia*), e da amada fria, de coração-de-pedra (Canções das “rimas pétreas”). Por meio desta transferência intertextual, Ramos Jr. vê a pedra

de Drummond impregnada de cortesia (no sentido medieval) amorosa, de uma “arte amorosa cifrada” (150).

As tentativas de aproximar “No meio do caminho” de matrizes canônicas ocidentais (Dante, tradição trovadoresca, Camões, Cláudio Manuel, Bilac), a despeito da validade dessas aproximações, que não cabe aqui discutir, visam a um objetivo básico: ratificar (e dignificar) a composição de Drummond ou garantir-lhe condição estética de poema, condição esta que foi por décadas questionada. Para tanto, o argumento básico implícito às análises é: “No meio do caminho” dialoga de forma criativa com a tradição, ou melhor, com a alta tradição da literatura ocidental (na qual está incluído, aliás, o próprio conjunto da obra de Drummond), logo, o poema deve integrar essa mesma tradição.

INTERTEXTUALIDADE E MUDANÇA DE METODOLOGIA CRÍTICA

Outro aspecto a ser destacado dentro da perspectiva da intertextualidade é a mudança de metodologia crítica na avaliação do poema, a partir da década de 1960. Algo que parece ter relação com a diferença que Mário de Andrade, citando Paul Dermée, estabeleceu entre lirismo e arte. Para Mário, lirismo é um “estado ativo proveniente da comoção”, onde nasce o poema ou qualquer obra artística (*A escrava* 205). O trabalho da arte, que Mário desdobra em “crítica” e “palavra”, consiste, no caso da poesia, em corrigir os excessos do lirismo sem podá-lo. Em suma, o espírito sensível, visionário e intenso, sem o retoque do artista, não produz obra de arte. E o artista que não possui intuição lírica, vibração psíquica, também é incapaz para a produção artística. Somente ambos, combinados, podem produzi-la. Um exemplo prático dessa dualidade proposta por Mário de Andrade encontra-se em um poema de Drummond, de temática metalingüística, inserido em *Alguma poesia*:

Poesia

Gastei uma hora pensando um verso
que a pena não quer escrever.
No entanto ele está cá dentro
inquieta, vivo.
Ele está cá dentro
e não quer sair.
Mas a poesia deste momento
inunda minha vida inteira. (*PP* 20, 1-8)

A composição descreve a poesia como uma entidade pré-existente ao poema e autônoma no mundo, ou de modo mais específico, no mundo platônico de matrizes imaginárias ideais. Dessa forma e por essa perspectiva, todo poema é, em tese e em linguagem platônica, reflexo imperfeito do conceito ou da imagem ideal de poesia. O poema de Drummond dialeticamente registra o momento em que a poesia, viva dentro do sujeito lírico, ou seja, em estado de lirismo puro, tem sua via de transição para o poema, por algum motivo (uma pedra?), obstruída. Assim, o tema de “Poesia” é, recorrendo ao sintagma consagrado por Fidelino de Figueiredo, a luta pela expressão, consideradas as camadas ou etapas da criação artística, referidas por Mário, de lirismo (turbulência interior criativa, vivência em estado bruto) e arte (ato crítico de moldadura do impulso lírico sem descaracterizá-lo, trabalho consciente de acabamento textual do poema).

A noção de que o objeto artístico compõe-se de idéia e artifício não é nova, remonta à Antiguidade. O aspecto peculiar (para a época) que Mário advoga em seus textos teóricos da década de 1920 é a supremacia do lirismo sobre a arte na fatura da poesia modernista (“Prefácio” 17-18; *A escrava* 208). Evidente: arte poderia confundir-se com técnica, regra, censura, convenção, tradição, arte poética..., valores que o Modernismo enfim repudiava, ou precisava repudiar. Já lirismo

representava, na teoria de Mário, uma espécie de estado de possessão criativa do subconsciente. Essa perspectiva transferiu-se, algo deformada, para a crítica literária.

Como vimos e analisamos antes, os críticos (admiradores e detratores) de “No meio do caminho”, durante as décadas de 1930 a 50, julgaram o poema segundo o critério da intersubjetivação, pelo qual buscavam experimentar o “mistério anímico” que havia concebido a obra de arte. A força e profundidade do “drama interior” sentido pelo poeta e inscrito ou cifrado na forma do texto poético, em suma, validavam-no ou não, valorizavam-no ou não, segundo a imagem ou *ethos* que o poema alcançava construir de seu autor na percepção sensível do leitor. “Mistério anímico”, “drama interior”, entre outras, são expressões contíguas, embora reducionistas, à noção marioandradina de lirismo. Desse modo, pode-se concluir, como já se fez antes, que a perspectiva crítica dos anos 1930 a 50, valendo-se do conceito marioandradino de lirismo, valorizou o estágio pré-textual (e às vezes até pré-verbal) do poema frente à sua realização linguística, sendo esta *mera* consequência ou *mero* veículo daquele. “Conceitual ou imaginativa, verberando em sentido racional ou metafórico, o que importa, na palavra [poética], é que ela produz um estado de estesia e um estado de emoção, pelos quais nos seja possível sentir a personalidade do artista, como ser que *vive* uma atitude emocional, e soube dar-lhe a expressão que julgou adequada” (Kopke, “Valorização” 44). Pelas palavras de Carlos Kopke, crítico da Geração de 45 que elegemos como paradigmático do período em causa, fica demonstrada a tendência para uma abordagem do poema mais por sua dimensão “lírica” que “artística”.

A partir da década de 1960, quando o prestígio de Mário de Andrade já não refletia o que fora em décadas passadas, a crítica, municiada então de postulados teóricos sobretudo oriundos do Estruturalismo, inverteu a fórmula marioandradina: anulou a presença do autor (ou transferiu a autoria para o leitor, o que significa quase a mesma coisa) como categoria de análise textual e procurou identificar e classificar mecanismos pelos quais o texto literário se constrói e produz efeito.

Essa crítica compreendeu o texto como “entidade textual”, ser autônomo (tal como outrora fora o lirismo ou a poesia), manipulador de procedimentos retóricos e conceituações temáticas. Segundo termos da equação marioandradina, essa nova crítica buscou justificar o poema pelo pólo da “arte” (artefato, artifício) e não do “lirismo”, que passou a ser visto com reservas, quando não negligenciado ou mesmo negado. É neste ponto que se localizam as análises intertextuais acima referidas.

EFEITOS DA MUDANÇA DE METODOLOGIA CRÍTICA NA POESIA E O POEMA SANGUE AZUL

Claro, não só a crítica inverteu seu processo de análise, também a poesia inverteu, em certo sentido, seu processo de composição. Em 1930, Drummond inclui em *Alguma poesia*, seu livro de estréia, dois poemas de temática metalingüística: o já citado “Poesia”, em que a despeito dos esforços do narrador o poema não acontece (ou acontece por isso mesmo), e “Poema que aconteceu”, espécie de negativo do primeiro, em que o poema surge apesar de condições pouco ou nada favoráveis (ou talvez devido a elas) de estagnação e monotonia: “Nenhum desejo neste domingo / nenhum problema nesta vida / o mundo parou de repente” (*PP* 16 vv. 1-3). Apesar da oposição básica entre eles, ambos servem para ilustrar o já citado conceito de “poesia-acontecimento”, com que Merquior define uma das linhas mestras articuladoras dos poemas de *Alguma poesia*: “A poesia surge quando o universo se torna insólito, enigmático, embaraçoso – quando a vida já não é mais evidente”.

Em “O lutador”, de *José*, de 1942, a atitude metalingüística se altera: o universo agora são as palavras, os acontecimentos são as palavras, com quem o poeta deve travar dura batalha para fazer o poema. Em *A rosa do povo*, de 1945, essa postura textualista se torna mais explícita:

Não faça versos sobre acontecimentos

.....

O canto não é a natureza
nem os homens em sociedade.

.....

Penetra surdamente no reino das palavras.

Lá estão os poemas que esperam ser escritos. (“Procura da poesia” *PP* 95-

96 vv. 1, 16-17, 33-34)

Mas é em uma estrofe de “Consideração do poema”, texto de abertura de *A rosa do povo*, que encontramos uma conexão direta entre poética e crítica, tal como se desenvolveram sobretudo na segunda metade do século XX:

Uma pedra no meio do caminho
ou apenas um rastro, não importa.
Estes poetas são meus. De todo o orgulho,
de toda a precisão se incorporaram
ao fatal meu lado esquerdo. Furto a Vinicius
sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo.
Que Neruda me dê sua gravata
chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus, Maiakovski.
São todos meus irmãos, não são jornais
nem deslizar de lancha entre camélias:
é toda a minha vida que joguei. (*PP* 94 vv. 9-19)

Nesta estrofe, a pedra de “No meio do caminho” é retomada para representar metaforicamente poetas, fontes literárias, por meio dos quais Drummond em tese ergue e constrói sua obra. Drummond compõe assim sua genealogia poética, tal como críticos buscaram estabelecer, baseados no conceito da transtextualidade ou transliterariedade, a genealogia poética de “No meio

do caminho”; tal como críticos, antes, buscaram estabelecer, baseados no conceito da sinceridade lírica, a genealogia sentimental do poema da pedra. Neste último caso, uma das conseqüências, talvez a mais importante, derivada do exercício crítico, como já assinalamos, é a criação do *ethos* ou “imagem de si que o locutor constrói em seu discurso para exercer uma influência sobre seu alocutário” (Charaudeau e Maingueneau 220). No caso anterior, o esforço crítico de situar o poema dentro de uma genealogia nobre de autores tem como efeito criar um novo *ethos*: a “imagem de si que a *locução* (entidade textual) constrói em seu discurso para exercer uma influência sobre seu alocutário”. Em ambos os casos, *ethos* autoral e *ethos* textual não se impõem por si diante do leitor solitário, eles dependem de uma comunidade de comentaristas que manipulam e definem juízos de valor e modos de leitura. Por esta práxis, “No meio do caminho” afigura-se hoje um poema superprotegido (ninguém mais lhe questiona sua dimensão estética e importância histórico-literária), integrado sistemicamente à obra consagrada de Drummond, e integrado à cultura de língua portuguesa e à tradição ocidental, da qual deriva por linhagem de alta nobiliarquia. Neste sentido, trata-se de um poema sangue azul.

SANGUE AZUL OU VERMELHO?

“Governar é construir estradas”. Sob esse lema, Washington Luís assumiu a presidência do Brasil em 1926. Desde então, políticos brasileiros vêm utilizando o bordão ou sua idéia, com maior ou menor ênfase, em plataformas eleitorais. O conceito, no entanto, é muito antigo e remonta de fato ao Império Romano. Na Roma antiga, as estradas foram em princípio idealizadas com objetivos militares e financeiros (facilitar a coleta de impostos). Com o passar do tempo, com sua malha viária espalhada por praticamente todo o império, e com a ampliação de seu uso, no comércio, nas comunicações, as estradas passaram a representar fator vital para o poder de Roma (Louis 200-03). Na famosa Coluna de Trajano, monumento do século II d.C., que contém em baixo relevo gravuras

de campanhas militares, há quadros de soldados e escravos romanos construindo estradas. Historiadores do século IV d.C. descrevem o declínio do império junto com a decadência das estradas, que se tornaram abandonadas, intransitáveis (Louis 307). Mas as célebres vias romanas perseveraram na cultura popular moderna de língua portuguesa através do provérbio: “todos os caminhos vão dar a Roma”.

As estradas romanas também estão preservadas na etimologia da língua latina e da língua portuguesa. Os vocábulos *via* e *veia* possuem o mesmo radical de *vida*, de que derivam e com que se relacionam pela noção, de origem romana, segundo a qual estradas e artérias são caminhos que levam vitalidade respectivamente ao Estado e ao organismo animal (por aproximação metafórica, *artéria* é catacrese de *estrada*, *rua*, *avenida*, *caminho* no português moderno, assim como *artery* no inglês e *arteria* no espanhol). Por correlação etimológica, *via*, suas variantes semânticas (*estrada*, *caminho*, *trilha*, *senda*, *vereda*) e cognatos (como *viagem* e sinônimos: *jornada*, *peregrinação*, *travessia*) passaram a representar figuradamente *vida*. Tais correlações no português provêm do latim, lugar lingüístico onde se formaram. Na cultura ocidental, podem ser até anteriores.

A pedra como símbolo de obstáculo, dificuldade, resistência, está presente na cultura ocidental pelo menos desde a mitologia, como já analisado na introdução. Nos livros da Bíblia, a pedra aparece associada a caminho e à idéia de obstrução: “Fechou os meus caminhos com pedras de silharia, subverteu minhas veredas” (*Lam.* 3:9). Com pedras, se fechavam poços e sepulturas. Também havia o risco de tropeçar nelas: “Porque escrito está que mandou aos seus anjos que cuidem de ti, e eles te tomarão nas palmas, para que não suceda tropeçares em pedra com o teu pé” (*Mt.* 4:6). A pedra de tropeço era também a pedra de escândalo, o pecado, o desvio do caminho: “Eis aí ponho eu em Sião o que é a pedra de tropeço, e a pedra de escândalo; e todo aquele, que crê nele, não será confundido” (*Rom.* 9:33).

A Bíblia, como se sabe, é importante fonte de cultura erudita e popular. Assim como os mitos antigos. Pedra e caminho, como representação figurada de obstáculo e existência, são duas imagens recorrentes na cultura oral e escrita dos povos. São símbolos naturais (no sentido de natureza e de associação direta com um dado conceito), como pássaro-liberdade, noite e lua-mistério, sol e água-fecundidade, mar-imensidão, fogo-paixão, neve e gelo-frieza. Por certo que todas estas imagens não constituem simbologia unívoca. Por certo também que são de alguma forma cortadas por convenções culturais: todo símbolo ou representação figurada o é. Mas há cicatrizes de maior dimensão e profundidade que outras. Nesse sentido, caminho-existência associados a pedra-obstáculo são imagens-conceitos pouco convencionados, ou bastante homogeneizados na tradição culta e vulgar.

Com isso, é possível concluir que, sem negar a estirpe nobre do sintagma “no meio do caminho” (Dante, Bilac) e sua relação com a pedra, há na associação dessas imagens (caminho, pedra) e em seu sentido primário (vida, dificuldade), ainda que este não limite o poema de Drummond, uma ascendência popular, de filosofia empírica, consensual, milenar, talvez até arquetípica. O erudito e o popular não são afinal excludentes (passe o truísmo), ao contrário, muitas vezes dialogam e se complementam. É o que parece ocorrer no poema de Drummond, popularizado, aliás, entre setores acadêmicos e não especializados. No entanto, a crítica em geral, passada a fase da campanha de desmoralização do poema, procurou reabilitá-lo pela via da intertextualidade interna (articular, por meio de um dado conceito teórico – *gaucherie*, corrosão, reflexão –, “No meio do caminho” com a obra já consagrada de Drummond), e também pela via canônica (demonstrar o aspecto paródico do poema e assim relacioná-lo com textos de autores clássicos). O efeito desta reabilitação foi a consagração do poema da pedra.

“NO MEIO DO CAMINHO” E “O ENIGMA”

Como artista, Drummond respondeu à polêmica provocada por “No meio do caminho” com outro poema. Em passagem já citada, o poeta assim se manifestou, em 1944, sobre a celeuma em torno do poema da pedra: “A pedra – vou usar de toda a franqueza – não tem sentido algum, a não ser o que lhe dão as pessoas que a atacam e com ela se irritam”. Por esse trecho, evidencia-se o modo pelo qual o poema vinha sendo lido, com a imagem da pedra como seu centro metonímico-simbólico e como símbolo aberto ou “enigma figurado” (Martins 270). Tal abertura motivou múltiplas interpretações, determinadas, segundo Drummond, pela subjetivação dos leitores. A pedra de “No meio do caminho”, em suma, fragmentou-se na apropriação culturalizada que sofreu. Suas dimensões multiplicaram-se na medida em que a ela se atribuiu, por contágio de convenções culturais e a partir do “ambiente verbal” do poema, o *status* de signo polissêmico.

Toda essa discussão parece preparar e alimentar a fase posterior, de questionamentos filosófico-existencialistas, na poesia de Drummond. A pedra em si não possui sentido algum, mas, dentro da moldura do poema, ou mesmo fora dela, as pessoas insistem em ver múltiplos significados.

A natureza são duas.

Uma,

tal qual se sabe a si mesma.

Outra, a que vemos. Mas vemos?

Ou é a ilusão das coisas? (“A folha” *PP* 740 vv. 1-5)

A pedra de “No meio do caminho”, tal como a pedra natural que ocupa seu espaço no mundo físico, ou as “coisas”, de que fala o poema “A folha”, possui duas naturezas, ou uma, dual: a própria, centrada em si mesma, e a outra (ilusória?) delegada por quem a vê e pelo modo como a vê. Mas, sem essa intervenção culturalista do sujeito que vê a pedra e o mundo, eles existem? É o que pergunta outro poema de Drummond:

Existem as coisas
sem serem vistas?

O interior do apartamento desabitado,
a pinça esquecida na gaveta,
os eucaliptos à noite no caminho
três vezes deserto,
a formiga sob a terra no domingo,
os mortos, um minuto
depois de sepultados,
nós, sozinhos
no quarto sem espelho?

.....

Ou tudo vige
planturosamente à revelia
de nossa judicial inquirição
e esta apenas existe consentida
pelos elementos inquiridos?

.....

Eis se delineia
espantosa batalha
entre o ser inventado

e o mundo inventor. (“A suposta existência” *PP* 741-42 vv. 3-13, 31-35,
45-48)

A “batalha” referida na última estrofe transcrita descreve um pouco a história das relações entre “No meio do caminho” e seus leitores, ou “entre o ser inventado / e o mundo inventor”. Como ocorre com toda obra de arte, autor e comentaristas inventaram o poema da pedra tal como hoje se o conhece e assim lhe impuseram um destino (que poderia ter sido outro) na história da literatura brasileira. Eles transformaram o texto, nas palavras de Wilson Martins, em “enigma figurado”, fórmula conceitual que talvez melhor sintetize sua trajetória histórica. Há na criação desse enigma tanto operação analítica, que partiu a pedra em mil seixos-semânticos, quanto arbitrariedade axiológica, que fez o poema oscilar como nenhum outro na bolsa de valores do cânone literário nacional.

A resposta crítica e criativa de Drummond às reações provocadas pela leitura de “No meio do caminho” veio através de outro poema: “O enigma”, publicado em 3 de agosto de 1947 no *Correio da manhã*, e incluído, no ano seguinte, no conjunto de *Novos poemas* da coletânea *Poesia até agora*. Em fins de 1940, o debate em torno de “No meio do caminho” já se fazia histórico e ainda abrasava ânimos. Apenas vinte e oito dias depois de Drummond ter publicado “O enigma”, no mesmo veículo de imprensa, José Condé escrevia: “Quando há alguns anos atrás (sic) o poeta Carlos Drummond de Andrade publicou aquele poema ‘No meio do caminho’, estava longe de imaginar que com isso provocaria um dos mais discutidos ‘escândalos’ da vida literária” (ctd. em CDA, *PMC* 45). Dezesete anos, pois, se passaram de polêmica em torno da pedra de escândalo da literatura brasileira, quando Drummond intervém no debate de maneira incisiva e poética. Nesse caso, uma vez mais atua a dimensão pragmática de “No meio do caminho”, pois através dele ou da discussão por ele gerada, Drummond compõe “O enigma”.

O poema reescreve “No meio do caminho” pela chave da inversão. Nessa reescritura, as pedras, antropomorfizadas, caminham e têm sua trajetória interceptada por uma forma para elas desconhecida, a que em seu discurso se referem como “Coisa”, mas que, pela lógica da inversão que constrói o poema, é possível, para o leitor, reconhecer nela uma representação do Homem. Em “O enigma”, as pedras encontram a “Coisa”, ou o Homem, que desconhecem, e por isso torna-se para elas obstáculo, no meio do caminho:

As pedras caminhavam pela estrada. Eis que uma forma obscura lhes barra o caminho. Elas se interrogam, e à sua experiência mais particular. Conheciam outras formas deambulantes, e o perigo de cada objeto em circulação na terra. Aquele, todavia, em nada se assemelha às imagens trituradas pela experiência, prisioneiras do hábito ou domadas pelo instinto imemorial das pedras. (*PP* 197)

O início do poema deixa ver que, de fato, o modo de inversão (ou de simples alteração) ocorre em diversos níveis, além do central – o esquema narrativo balizado pelos elos caminho-pedra-homem. “O enigma” é um poema em prosa. “No meio do caminho” é uma composição em versos, cuja forma, comprometida com um sistema de repetições, surge saturada de possibilidades semânticas. A prosa de “O enigma”, por sua vez, e em princípio, desonera ou reduz (mas não anula, é claro) a carga semântica atrelada à forma do poema. Em particular, o recurso polissêmico da repetição é descartado logo nos dois primeiros períodos – “As pedras caminhavam pela estrada. Eis que uma forma obscura lhes barra o caminho” –, em que o uso da sinonímia (“estrada/caminho”) e do pronome (“lhes”) evita procedimento reduplicativo, embora em outros momentos o poema recorra a figuras retóricas redundantes como polissíndeto e paralelismo sintático, utilizados, no entanto, de modo convencional, ou seja, não-experimental. No plano da linguagem, “O enigma” se vale de registro culto, oscilante entre o moderno e o clássico, que já entremostra o modo

estilístico predominante em poemas de *Claro enigma*, de 1951, que Drummond por essa época já devia estar preparando.

Em “O enigma”, o evento da obstrução do caminho é narrado pela ótica das pedras. Sua longa existência é descrita pelo fato de elas não reconhecerem o obstáculo interceptador apesar de já terem tomado conhecimento de “outras formas deambulantes” e do “perigo de cada objeto em circulação na terra”, cujas “imagens” estão “trituras pela experiência [das pedras]”. Esta última expressão parece corresponder às “retinas fatigadas” do narrador de “No meio do caminho”, que, apesar de sua experiência, ou talvez por ela, considera memorável a ocorrência da pedra no caminho. No caso de “O enigma”, ainda que experientes, de “instinto imemorial”, até mesmo as pedras estão sujeitas (ou fadadas) ao encontro com o desconhecido desafiador, o enigma, pois este repta toda experiência.

“Todo aspecto enigmático de las cosas expresa su transcendencia” (Cirlot 189). E que papel desempenha o enigma ou a transcendência no poema de Drummond? O papel medusiano de um poder paralisante: “As pedras detêm-se. No esforço de compreender, chegam a imobilizar-se de todo. E na contenção desse instante, fixam-se as pedras – para sempre – no chão, compondo montanhas colossais, ou simples e estupefatos e pobres seixos desgarrados” (PP 197). Em sua natureza paradoxal de incitar à decifração e ao mesmo tempo recusá-la, o enigma cria uma situação aporética, bem ao gosto drummondiano, cujos efeitos são perversos e malévolos: “O enigma tende a paralisar o mundo” (PP 198). A sobre-humanidade representada pela transcendência do enigma é um mal que impele o ser a buscar o inacessível, a tentar o intransponível, a ser, em suma, o que não é, e assim rejeitar sua própria condição. Daí que as pedras antropomórficas perderam sua humanidade, petrificaram-se cumprindo dessa forma a tradição segundo a qual “petrification symbolizes the punishment of human enormity” (Chevalier e Gheerbrant 941).

Mas tal é a condição paradoxal do homem: arriscar-se sempre e inutilmente na busca vã da decifração inviolável do enigma, carregar a pedra de Sísifo. Pois como sugere o poema de Drummond, o homem é de fato o enigma (e logo também o inimigo) inescapável de si mesmo: “Mas a Coisa interceptante não se resolve. Barra o caminho e medita, obscura” (PP 198). E como enigma, o homem produz enigmas e mitos, que virtualmente passam a existir para combater o próprio criador. Nesse sentido, o homem, em oposição ao mundo, é autodestrutivo, inviável. Ou como diz o verso de um outro poema de Drummond: “Tudo é possível, só eu impossível” (“Segredo” PP 51).

Por certo, “O enigma”, bem como o anterior “Carrego comigo”, de *A rosa do povo*, e o posterior “A máquina do mundo”, de *Claro enigma*, poemas relacionados pelo tema comum, tomam a existência humana em sua dimensão metafísica. Isso, porém, como se sabe, não significa que Drummond evitou ou desprezou em sua poesia o discurso do cotidiano ou do mundo social precariamente historicizado. Ao contrário: a poética drummondiana é marcada por esse conflito dialético entre o tempo de circunstância – “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, / a vida presente” (“Mãos dadas” PP 68) – e a temporalidade transcendente – “E como ficou chato ser moderno. / Agora serei eterno.” (“Eterno” PP 256).

É dentro desse enquadramento conflitivo e dialético que “O enigma” incorpora e reescreve “No meio do caminho”. Entre este e aquele, é possível supor que Drummond tenha assistido entre perplexo e cético à transformação de seu poema da pedra em mito enigmático e, ato contínuo, à disputa encarniçada dos homens para decifrar o mistério do “enigma figurado” por eles inventado. “Os exegetas de Carlos continuam a inquirir qual o sentido literal dessa pedra simbólica: briga com a namorada, furor do senhorio, promoção não obtida, dificuldade em conseguir uma frase de efeito para fecho de artigo?”, pergunta Agripino Grieco, homem de cultura, em 1942 (ctd. em CDA, PMC 36). Em 1933: “Também eu não logrei alcançar a sua [de “No meio do caminho”] significação

profunda, o que não impede, é claro, que os mistagogos da escola [modernista] lhe façam a exegese” (Machado Filho cdt. em CDA, *PMC* 51). Em 1944: “Longe de mim negar o ‘subjativismo pessoal’ do poema. Mas, ao invés, acho-o tão subjetivo que, segundo as minhas conclusões somente o autor o deve haver verdadeiramente compreendido” (Pedro Gomes ctd. em CDA, *PMC* 52).

Dessa discussão histórica, enfim, cheia de pobres e nobres intervenções, arbitrárias umas, articuladas outras, Drummond deve (outra suposição) ter concluído, parafraseando Brás Cubas: “Começo a arrepender-me deste poema da pedra no meio do caminho, poema enfadonho, duro, áspero, pesado, poeirento; vícios graves, e aliás ínfimos, *porque o maior defeito deste poema és tu, leitor*”. O mesmo Brás Cubas cuja presença surge à sombra de um verso de *Alguma poesia*: “Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou” (“Explicação” *PP* 34 v. 39). E é enfim ao leitor de “No meio do caminho”, de ouvido torto e inventor de mitos, que Drummond reescreve o poema da pedra na forma de fábula mítica, com pedras antropomórficas, “canções que preexistem aos instrumentos de música” e certo moralismo filosófico e didatizante. Para que servem nossa inteligência e sensibilidade, perguntam lamentosas as pedras, senão para nos sentirmos ameaçadas, pois “pensar a ameaça não é removê-la; é criá-la” (“O enigma” *PP* 198).

TEMPO, DIMENSÃO NARRATIVA E A POESIA DE MÁRIO PEDERNEIRAS

Através de “O enigma”, chega-se às duas últimas categorias literárias a ser comentadas de “No meio do caminho”: o tempo e a dimensão narrativa. A reprodução invertida do início do poema em seu final cria a imagem de circularidade, ou, nas palavras de Ramos Jr., “um diagrama circular, em que os antípodas são a imagem do mesmo” (102), como no símbolo taoísta do *yin* e *yang*. A circularidade é a imagem do tempo mítico: “por obra de la repetición rítmica el mito regresa. ... La repetición rítmica es invocación y convocación del tiempo original” (Paz, *OC* I 97). No tempo original, mítico, fundem-se os contrários, como “antípodas que são a imagem do mesmo”.

Circularidade, repetição, eterno retorno, são enfim fatos textuais no poema da pedra que desembocam na noção de mito. Mas este necessita ter uma função ou efeito dentro do poema para que sua existência seja justificada. Como entender, pois, a dimensão mítica em “No meio do caminho”? Uma hipótese (que é também uma regra): o tempo mítico, circular, mitifica a narrativa nele inserida. E o quê se narra no poema? “Tinha uma pedra no meio do caminho”. E que conseqüências têm a leitura dessa narrativa quando mitificada? Sua simbologia amplifica-se até a condição de emblema totalizador, natureza semântica do mito. Aqui, confirma-se o veio popular do poema. “Tinha uma pedra no meio do caminho” passa a ser uma forma emblemática ou alegórica de dizer, quase que proverbialmente (e o provérbio é uma forma moderna e popular do discurso mítico), “a vida é um caminho cheio de dificuldades”. E é isso que faz dela memorável, inesquecível, conclui o sujeito pensante e sensível no centro do poema.

A transformação do verbo *ter* no passado (*tinha*) em presente contínuo (*a vida é...*), segundo a leitura proposta, deve-se à circularidade do discurso poético. É mais uma vez o jogo formal do texto que define ou modela seu conteúdo. Pela presença do tempo mítico, inscrito na estrutura do poema, a narrativa torna-se descotidianizada e alegórica, com pedra e caminho se atirculando para formar uma microestória de exemplaridade simbólica e de fundo filosófico-existencial. Mas de uma filosofia moralista simples e popular, comum na poética cultural da virada do século XIX para o XX. Não que o poema, com isso, abarque intenções morais, isso contradiria outra poética, a do Modernismo, à qual “No meio do caminho” se filia. O Modernismo, segundo anotou Mário de Andrade sobre o “cansaço intelectual”, é um modo novo de dizer coisas antigas: “A farinha em que o pensamento se amassa é a mesma. ... O pão é que tem forma diferente” (“Da fadiga” 115; *A escrava* 288). É no sentido da “farinha”, pois, que Drummond, em alguns de seus poemas, dialoga criativamente com poetas finisseculares, como Bilac e Mário Pederneiras.

Pederneiras foi um dos fundadores da revista *Fon-Fon!*, que circulou no Rio de Janeiro, com grande repercussão, de 1907 a 1945. Foi também o primeiro poeta de renome praticante do verso livre rimado na literatura brasileira. Seu nome é em geral associado ao Simbolismo, mas sua poesia não pode ser considerada simbolista *stricto sensu*. O moralismo leve de seus poemas, sobretudo da última fase, tem algo da *musa consolatrix*, de inflexão filosófico-pedagógica, dos parnasianos, sobretudo de Raimundo Correia. O prestígio de Pederneiras pode ser atestado no concurso nacional para “Príncipe dos Poetas”, de 1913, no qual foi classificado em terceiro lugar, atrás apenas de Bilac, eleito, e Alberto de Oliveira. No ano anterior, Pederneiras havia publicado sua obra mais característica: *Ao léu do sonho e à mercê da vida*.

De modo geral e em sentido amplo, Pederneiras é o poeta da existência humana, representada esta pelas imagens do caminho, da caminhada e do caminhante. Em síntese, a vida é uma estrada e o homem seu explorador. Desse espaço e dessa personagem nascem muitos poemas de Pederneiras, todos variantes do mesmo tema: a vida e os caminhos que ela oferta ao homem. Um pequeno levantamento feito em *Ao léu do sonho e à mercê da vida* mostra a obsessão de Pederneiras por algumas imagens relacionadas a esse tópico. Dos 26 poemas do volume, 4 levam a palavra “caminho” em seus títulos. 14 usam o termo, ou a variante “estrada”, em seu corpo textual. Nesses 14 poemas (mais da metade do volume), o vocábulo “caminho” aparece 26 vezes (em média, um por poema da coletânea); “estrada”, 17 vezes; e o substantivo “passo”, 23 vezes. Isso, desconsiderando termos afins, como “caminhar”, “caminheiro”, “caminhada”, “jornada”, “atalho”, “palmilhar”, “andar”... A situação mais típica, portanto, nos poemas de *Ao léu do sonho e à mercê da vida* é o caminhar do sujeito lírico pela estrada da vida.

Uma estrada que apresenta muitas vezes ao caminhante obstáculos, como pedras. É o caso do soneto “Eterna”. Em “Caminhos da vida”, o narrador sonha que a vida possui dois caminhos: “Um – fácil, regular, direito e plano, / Outro – cheio de curvas e de espinhos, / Íngreme, rude,

cansativo e ermo” (147 vv. 4-6). Aquele que, por amor ao vulgar, trilha a primeira estrada, ao final, “Nada a passagem do seu passo indica... / Tudo o que fez foi breve e se esquece, / Tudo com ele, enfim, desaparece” (148 vv. 41-43). Já aquele que escolhe percorrer a via “íngreme e rude”, e portanto rejeita o comum e o fácil, “Tudo a passagem do seu passo indica / E dela sempre qualquer coisa fica / Na memória dos homens esculpida...” (150 vv. 87-89). (Pederneiras foi um poeta, ao menos em suas obras finais, simples e popular; pode-se dizer que, negando sua teoria, optou por ser “fácil, regular, direito e plano”. Será talvez por isso que tenha sido esquecido?)

Em *Ao léu do sonho e à mercê da vida*, Pederneiras põe em versos uma fábula, “A cigarra e a formiga”, e uma parábola sobre a criação poética, “A bilha de leite”. Nesta, uma humilde e jovem camponesa, Germana, sai um dia com a bilha de leite à cabeça para ir vendê-lo na vila. “A longa estrada larga palmilhando” (211 v. 35), Germana vai, enquanto, entretida com a paisagem, começa a sonhar com uma vida melhor. Vender o leite, e depois vender mais, e mais... Seu sonho avança e cresce, quando de repente a bilha de leite cai e se parte em pedaços.

E agora?

Nem bilha, nem leite... nem castelos.

No rumo ao Sonho, a que a Visão te impele,

Em cuja estrada medra

A fugaz Ilusão que teu olhar te empana

E a tua alma inquieta,

A tua vida é assim, Poeta!

Uma bilha de leite, um’Alma de Germana,

Um caminho vulgar... E sempre nele

O eterno trambolho de uma pedra. (231 vv. 72-81)

* * *

* *

*

NOTAS

1. O conceito de psicofania está presente em diversos trabalhos de José Guilherme Merquior, que foi – até onde pude apurar – seu grande divulgador no Brasil. Tal conceito tem sua origem no diálogo platônico *Íon*, que discute, entre outros temas, a transcendência do poeta, entendido como porta-voz dos deuses, manancial último e divino da poesia.

2. Compare o argumento com o de Maingueneau: “O enorme sucesso que tiveram os poemas de Lamartine não pode ser explicado sem essa conformidade estreita entre um modo de dizer e um modo de se inscrever carnalmente no mundo” (280).

3. As sucessivas edições da *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*, de Otto Maria Carpaeux, atestam curiosas alterações de julgamento crítico. Na primeira edição, de 1951, assim se manifesta o autor sobre Manuel Bandeira: “Superando ... as particularidades de qualquer movimento ou grupo, ... chegou Manuel Bandeira a ser o maior poeta moderno, quiçá o maior poeta do Brasil (Ministério da Educação e Saúde 232). Sobre Drummond, diz apenas que “nenhum outro poeta moderno provocou discussões tão apaixonadas” (247). Na segunda edição, de 1955, Carpaeux mantém o texto sobre Bandeira, mas lhe retira a última afirmação (“quiçá o maior poeta do Brasil”) (Ministério da Educação e Cultura 253), ou seja, para o estudioso, Bandeira é, àquela altura, “o maior poeta *moderno* do Brasil” (grifo meu). Sobre Drummond, agrega que as “discussões tão apaixonadas ... não passam de sintomas da forte influência exercida pela originalidade e personalidade do poeta” (269). Na terceira edição, de 1964, Bandeira continua sendo “o maior poeta moderno do Brasil” (Letras e artes

277). Já Drummond sobe de conceito. Além das discussões que “não passam de sintomas da forte influência exercida pela originalidade e personalidade do poeta”, este é “hoje quase geralmente reconhecido como o maior do Brasil” (298).

4. Nas duas edições em que o ensaio de Houaiss foi publicado, em *Drummond mais seis poetas e um problema* (Rio de Janeiro: Imago, s.d.) 15-116, e em *Poetas do modernismo: antologia crítica*, vol. 3, org. Leodegário A. de Azevedo Filho (Brasília: MEC/INL, 1972) 135-211, “paremiológico” foi grafado como “paramiológico”. Corrijo o erro tipográfico.

5. Para ficar apenas em um exemplo, cito passagem de Haroldo de Campos, extraída do ensaio “Texto e história”. Nele Haroldo propõe uma revisão da historiografia literária e lança a idéia de uma descrição sincrônica da literatura brasileira. Segundo essa perspectiva, “o eixo de interesse deixará muitas vezes de se ancorar no lastro entorpecido das peças ditas ‘antológicas’ (o caso da discutível ‘Minha terra tem palmeiras’, de Gonçalves Dias), para se firmar em composições menos celebradas, mas muito mais realizadas esteticamente (como, do mesmo autor, ‘Leito de folhas verdes’).” *A operação do texto* (São Paulo: Perspectiva, 1976) 15. Para uma visão alternativa, cf. o ensaio “O poema de lá”, de José Guilherme Merquior, inserto em *Razão do poema* (2ª. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996) 57-68.

6. Augusto de Campos foi o tradutor e o divulgador de “Julia’s Wild” no Brasil. Cf. *Invenção* 4 (1964): 53-54, e *À margem da margem* (São Paulo: Companhia das Letras, 1989) 124-25.

7. A última frase do texto de Shklovsky – “Habitualization devours works, clothes, furniture, one’s wife, and the fear of war” –, entre irônica e desencantada, remete à personagem Joaquim, de *Os três mal-amados*, de João Cabral de Melo Neto. Nesta composição, Cabral, por meio de sua personagem, inverte a premissa de Shklovsky e faz do amor hipertrofiado uma força devoradora: “O amor comeu minhas roupas, meus lenços, minhas camisas. ... O amor comeu na estante todos os meus livros de poesia. ... Faminto, o amor devorou os utensílios de meu uso: pente, navalha,

escovas, tesouras de unha, canivete. ... Comeu meu silêncio, minha dor de cabeça, meu medo da morte” (60-64). O ensaio de Shklovsky é de 1917, o poema de Cabral, de 1943.

CAPÍTULO 2

CABRAL E A PEDRA NARCÍSICA

Algum tempo antes de morrer, Guimarães Rosa me telefonou. Tinha uma idéia formidável para uma de minhas reportagens literárias. Considerava que a pessoa real não existe – o que existe são as versões dessa pessoa pelos seus íntimos. Assim, sugeria que eu fizesse uma grande reportagem sobre Guimarães Rosa, baseada em depoimentos de amigos seus, cujos nomes invocou então.

Lêdo Ivo, *Confissões de um poeta*

João Cabral de Melo Neto estreou na literatura aos 22 anos, em 1942, quando então publicou os poemas de *Pedra do Sono* (com *s* maiúsculo pois trata-se de nome de extinta localidade pernambucana, à imitação de *Brejo das Almas*, extinto povoado de Minas e título do segundo livro de Carlos Drummond de Andrade). Em seu livro de estréia, Drummond está presente não apenas no título, mas também na dedicatória, que divide com Willy Lewin e os pais do autor, e em diversas composições, que denunciam a influência do poeta mineiro. Drummond era 18 anos mais velho que Cabral, e no mesmo ano de 1942 lançou o primeiro conjunto de sua obra, reunindo *Alguma poesia*, *Brejo das Almas*, *Sentimento do mundo* e o inédito *José*, por uma editora comercial, de grande circulação, a José Olympio. Em 1945, Drummond publica, também pela José Olympio, *A rosa do povo*; e Cabral, em edição particular, custeada por Augusto Frederico Schmidt, *O engenheiro*. A partir de então, apesar da amizade (depois, ao que parece, estremecida) e admiração mútua, os poetas tomam caminhos diferentes: Drummond renovando-se, testando seus limites, pelo menos até *Boitempo*, de 1968; e Cabral repetindo-se, depurando-se, obsessivamente, pelo menos até *A educação pela pedra*, de 1966, livro que representa o paroxismo de uma poética compromissada com o rigor intelectualista, que marcou a trajetória do poeta.

É também a partir de *O engenheiro* que a poesia de Cabral começa a ser associada à estética da aridez e ao mundo mineral representado pela imagem da pedra. Por caminhos tortuosos, parte da

crítica costuma ver a pedra de Cabral como derivada ou herdeira da de Drummond. Nada mais falso. A pedra drummondiana restringe-se a “No meio do caminho”. Outras, na poesia de Drummond, ou a recuperam ou não chegam a constituir recorrência significativa ou motivo literário, como, por exemplo, a paisagem de Minas ou a temática familiar. Já na obra de João Cabral, a frequência da imagem da pedra torna-a uma face do polígono (de não muitas faces) cabralino. Neste polígono, todos os lados são invariavelmente metapoéticos e metacríticos. Nada enfim que lembre o “enigma figurado” (ver cap. 1) em que foi transformada a pedra de escândalo de Drummond.

Apesar disso, pode-se dizer que “No meio do caminho” guarda, involuntária e elipticamente, um sentido que se encontra na raiz da poética cabralina: o sentido – gerado pelo recurso do anaforismo excessivo – de obsessão, de idéia fixa. A obra cabralina está construída sobre um suporte de valores estéticos que se mantém, em linhas gerais, inalterado do primeiro ao último livro. Com isso, Cabral criou para sua poesia uma identidade estável. E dentro dessa identidade, um ponto relevante é o da ética à teoria. Cabral concebeu uma preceptiva poética pessoal e a ela manteve-se fiel, ainda que com variantes, ao longo de toda sua vida. Concebeu limites estilísticos rigorosos para o poema, e, da fidelidade estrita a esses limites, nasceu a idéia de que negá-los equivaleria a fazer concessões e perder a própria identidade. Assim, a obra de Cabral instituiu uma ética da criação. A partir desta ideia, a moderna poesia brasileira pode ser dividida em dois grupos: o dos “instáveis conservadores” (Drummond, Bandeira, Jorge de Lima) e o dos “estáveis experimentalistas” (Oswald, Cabral, concretistas). A instabilidade dos primeiros, em suma, residiria no retorno às formas da tradição; a estabilidade dos segundos, na lealdade a ideais de vanguarda.

Outro aspecto dessa divisão, que teve muitas implicações na história da literatura brasileira, é o fato de que o segundo grupo, mais que o primeiro, é formado por poetas-teóricos, que se dividem entre crítica e poesia. Aqui o lugar de Cabral é singular. Em certo sentido, Cabral foi o primeiro e único poeta-crítico da literatura brasileira. Diferencia-o o fato de que, diferente de outros, como

Mário, Oswald, Haroldo, Eliot, Pound, Valéry, Paz, cujas atividades de poeta e teórico, ainda que paralelas, e às vezes contíguas, não chegaram a se cruzar, Cabral fundiu num só discurso crítica e poesia. Nesse ponto, Cabral se aproxima de Borges, que plasmou em sua obra de ficção, num amálgama indissociável, arte e crítica, conto e ensaio.

Mas o que significa, no caso de Cabral, ser poeta-crítico? Significa, de modo geral, que os poemas cabralinos nascem com mesmo título, depois alterado: “arte poética”. Para usar imagem drummondiana, o poema cabralino não pergunta ao leitor se este trouxe a chave, o poema cabralino é a chave, que exige do leitor saber reconhecê-la e manuseá-la. Significa também, por outro lado, que ao combinar forma artística e teoria poética, a poesia de Cabral criou um impasse para o exercício da crítica literária: analisar a obra cabralina implica muitas vezes fazer uma paráfrase da crítica já elaborada nos poemas. Em outros termos, a eficácia da teoria poética de Cabral tornou a poesia cabralina vulnerável ao reducionismo crítico. A partir sobretudo da década de 1960 (Mamede 186-286), a numerosa produção ensaística sobre o poeta passou a repetir alguns mesmos conceitos, tornados então clichês, a maioria retirados, às vezes literalmente, da obra do poeta. Cabral tinha consciência dessa vulnerabilidade que havia criado para sua poesia, mas não deixava de reclamar dos viajantes que a exploravam com a bússola que ela mesma lhes provia. Nesse sentido, o poeta costumava enaltecer o trabalho do amigo e também diplomata Lauro Escorel, que empreendeu uma leitura alternativa, junguiana e psicocrítica, de sua obra no ensaio *A pedra e o rio*, de 1973 (Castello 157).

O EXÍLIO DO SUJEITO LÍRICO

A impessoalidade ou despersonalização lírica é um dos clichês críticos sobre a poesia cabralina. Escorel interpreta este modo discursivo impessoal em termos de antinarcismo: “Cabral de Melo é, na verdade, um poeta antinarcisista ... O antinarcisismo de Cabral de Melo o conduzirá a

uma crescente objetividade poética” (25). De fato, o sujeito lírico, sobretudo no período que vai de *O engenheiro* até *A educação pela pedra*, recusa-se ao discurso confessional, de cariz autobiográfico, ou à abertura sentimental. O apagamento do eu é compensado pela presença do outro, no caso, “paisagens e figuras”. A pedra, por exemplo, entre outras, constitui uma dessas imagens paisagísticas compensatórias. Em outros termos, ao ser posicionado fora do texto poético, o sujeito lírico é substituído por um objeto (paisagem) ou por uma personagem (figura) que lhe compensa ou lhe ocupa o lugar retórico. Por certo que essa operação pode ser encontrada em qualquer poeta. Todavia, em Cabral ela se faz regra. Em vista disso, uma questão vem logo se impor: quais são os critérios de seleção e enquadramento dos itens substitutivos ou compensatórios do eu, expulso do poema? Ou antes: quais são as razões pelas quais a poética cabralina expulsou dos limites textuais do poema a *persona* lírica – expulsão que, *mutatis mutandis*, lembra o exílio do poeta, excluído da república ideal de Platão? E por fim, que efeitos de sentido esse “exílio” produz? (O conceito aqui proposto de expulsão do eu lírico dos limites textuais do poema considera o lirismo segundo uma visão diacrônica, ou seja, no nível pragmático, o discurso lírico centra-se na primeira pessoa, que fala de si para si. A poesia cabralina rompe com essa tradição egocêntrica da poesia lírica e é nesse sentido que ela “exila” o sujeito poemático.)

O OUTRO E O MESMO

Os poemas de Cabral podem ser divididos em grupos temáticos: Nordeste, Espanha, morte, a própria poesia, outros artistas. Este último item abrange afinidades eletivas selecionadas não por critério afetivo-pessoal mas sim por proximidade estética com a poética cabralina. Em *Pedra do Sono* são dois pintores os eleitos: o cubista Pablo Picasso e o surrealista, mas de linhagem também cubista, André Masson. A combinação desses estilos (Cubismo e Surrealismo) mostra-se sintomática, na medida em que aponta para certo surrealismo *sui generis*, de tipo construtivista (ou seja: não-

automático), que Cabral desenvolve nos poemas da coletânea e que Antonio Candido detecta em resenha pioneira de 1943 (“Poesia ao Norte”). Veja-se a composição a Picasso:

Homenagem a Picasso

O esquadro disfarça o eclipse
que os homens não querem ver.

Não há música aparentemente
nos violinos fechados.

Apenas os recortes dos jornais diários
acenam para mim como o júízo final. (OC 53; vv. 1-6)

A partir de *O engenheiro* e até *A educação pela pedra*, de modo rígido, os poemas cabralinos adotam viés de aproximação bem definido para falar de outros artistas. O viés em causa não é o de celebração impressionista, como é comum na tradição deste subgênero poético (J. Barbosa, *A imitação* 24-29). O que Cabral empreende é uma leitura analítica, que se fixa sobretudo no processo de composição do artista em foco. Cabral funde, assim, em um só discurso, análise crítico-descritiva e expressão poética. Com isso, compõe o que podem ser chamados *poemas críticos*.

No caso de “Homenagem a Picasso”, o termo *homenagem*, que depois reaparece nos títulos de dois poemas de *Agrestes* (1985) – “Homenagem a Paul Klee” e “Homenagem renovada a Marianne Moore” – desvia-se dos propósitos estritamente analíticos de que se revestem os poemas críticos do período 1945-66. Ainda assim, o poema a Picasso pauta-se pelo olhar escrutinador e não afetivo, pela perquirição e não impressão, sobretudo nos quatro primeiros versos.

Os versos mediais destacam, através da imagem dos “violinos fechados”, a idéia de musicalidade contida, embutida ou silenciosa, de uma potência (“violinos”) que não chega a ser ato (no caso, música, pois os violinos estão “fechados”) ou que, embora de alguma forma consumada,

não chega a se entregar ao observador como ato realizado (“Não há música *apparentement*”). Por esta perspectiva, não há como não vincular tal imagem e suas consequências semântico-estilísticas à própria poética cabralina, caracterizada pelo modo sonoro não propriamente antimusical mas antimelódico, que evita a melopéia de tipo encantatório, característica do lirismo da tradição.

No primeiro verso do poema, há outra imagem utilizada sob pretexto de “homenagear” ou definir Picasso mas que criticamente recai sobre o modo peculiar do estilo cabralino: o “esquadro”.

A mesma imagem reaparece no poema “O engenheiro”, do livro homônimo:

O lápis, o esquadro, o papel;
o desenho, o projeto, o número:
o engenheiro pensa o mundo justo,
mundo que nenhum véu encobre. (OC 70; vv. 5-8)

Ainda no mesmo livro, *O engenheiro*, o poema crítico que aborda a obra do pintor pernambucano Vicente do Rego Monteiro assim se fecha:

– É inventor,
trabalha ao ar livre
de régua em punho,
janela aberta
sobre a manhã. (“A Vicente do Rego Monteiro” OC 81; vv. 27-31)

A régua e o esquadro de que se valem, respectivamente, Rego Monteiro e Picasso, são instrumentos de precisão próprios da geometria cubista e da calculada geometria do engenheiro, valores com os quais se identifica e de que também se vale a poética cabralina. Ambos os instrumentos, enfim, ressurgem nas mãos do poeta espanhol Jorge Guillén, outra afinidade eletiva da poética cabralina, no poema “Dois castelhanos em Sevilha”, em que Guillén é descrito como poeta que “soprou sempre a poesia / que fez, com régua e com esquadro” (OC 672; vv. 14-15).

Ainda sobre o poema a Rego Monteiro, outro fator possui o mesmo efeito de intertransitoriedade estilística entre retratante e retratado: a estética solar, da “janela aberta / sobre a manhã”. Atribuída ao pintor, esta estética pode também ser reconhecida no sonho (que é também pensamento) do engenheiro: “A luz, o sol, o ar livre / envolvem o sonho do engenheiro” (“O engenheiro” OC 70; vv. 1-2).

Pelos exemplos citados, enfim, percebe-se a tendência do poema crítico cabralino de buscar no outro traços da própria identidade poética ou modo composicional. Ou porque a poética cabralina lhe é, ao outro eleito, devedora, ou porque simplesmente há uma zona de intersecção entre os estilos. De toda forma, é precisamente esta área comum que o poema crítico de Cabral inquire, nela entranhando-se por meio da análise crítica e dela desentranhando, no mesmo gesto, o processo construtivista comum do artista analisado e da poética que o analisa. Veja-se um exemplo extraído da série “O sim contra o sim” (título que guarda implicitamente o sentido do que se vem expondo, o sentido de auto-identificação estética através da inquirição do outro), dedicado à poeta norte-americana Marianne Moore:

Marianne Moore, em vez de lápis,
emprega quando escreve
instrumento cortante:
bisturi, simples canivete.

Ela aprendeu que o lado claro
das coisas é o anverso
e por isso as diseca:
para ler textos mais corretos.

Com a mão direita ela as penetra,
com lápis bisturi,
e com eles compõe,
de volta, o verso cicatriz.

E porque é limpa a cicatriz,
econômica, reta,
mais que o cirurgião

se admira a lâmina que opera. (OC 297; vv. 1-16)

O poema de Cabral fixa-se no modo de escritura característico de Marianne Moore. A Cabral, em suma, não lhe interessam outros fatores internos (temática, tom, ritmo, ideologia professada ou implícita) ou externos (implicações biográficas ou históricas) existentes ou implícitos nos poemas de Moore. A crítica cabralina interessa-se em descrever e descortinar as relações entre composição e processo composicional, em que se inscreve a maneira típica da escritora norte-americana, seu estilo preciso, direto, agudo. Desse estilo, enfim, nasce, por analogia, a metáfora da poeta-cirurgiã, que diseca a superfície (“lado claro, anverso”) dos objetos com seu lápis-bisturi.

Procedimento similar (para não dizer idêntico) ocorre na poesia de Cabral, a quem caberia também a metáfora do cirurgião. O poema, aliás, trabalha com imagens não propriamente mariannas mas cabralinas típicas: “instrumento cortante”, “canivete”, dissecar as coisas, “lápis bisturi”, “verso cicatriz”, “cicatriz limpa, econômica, reta”, “lâmina”; e com um pressuposto teórico, ligado a essas imagens, também tipicamente cabralino: apurar a lucidez da escrita para aguçar a lucidez da leitura, “para ler textos mais corretos”. Enfim, no implícito paralelismo estabelecido entre Moore e Cabral, pode-se dizer que o poema é tão meta ou autocrítico quanto crítico, ou seja, está tão próximo do retratante quanto da retratada. Se por hipótese se operasse uma substituição de Marianne Moore por

João Cabral de Melo Neto no início do poema, este em suma preservaria sua aderência teórica em relação ao objeto analisado. (Claro que esta afirmação, por sua obviedade, não pretende ser um achado crítico. Quer ela apenas destacar um procedimento recorrente na obra de Cabral para, em fase posterior, analisar seus possíveis efeitos.)

O “outro cirurgião”, “sim contra o sim” de Marianne Moore, é o poeta francês Francis Ponge. A metáfora agora é a do novelo, ou linguagem-novelo, que envolve a superfície das coisas, com elas se confundindo e a elas por fim se integrando fisicamente, como se objetos e observador intercambiassem identidades. Mas antes desse intercâmbio, o observador inspeciona os objetos:

Francis Ponge, outro cirurgião,
adota uma outra técnica:
gira-as nos dedos, gira
ao redor das coisas que opera.

Apalpa-as com todos os dez
mil dedos da linguagem:
não tem bisturi reto
mas um que se ramificasse. (OC 297-98; vv. 1-8)

Como Cabral, Francis Ponge é poeta da matéria observada, esquadrinhada em sua superfície pelo olhar indagador, meticuloso, multifocalizador. Ponge aceita o desafio que os objetos lhe impõem ou impõem a seu domínio da linguagem, domínio da poesia: “Accept the challenge things offer to language. For instance these carnations defy language”, afirma Ponge (“The Carnation” 1). Ao que Cabral, ou a poética cabralina, em voz extensiva e paralela, declara:

As coisas, por de trás de nós,
exigem: falemos com elas,

mesmo quando nosso discurso

não consiga ser falar delas. (“Falar com coisas” OC 555; vv. 1-4).

A técnica pongeana da multifocalização, que toca “com todos os dez / mil dedos da linguagem” o objeto desafiador, é utilizada em poemas de *Serial*. A serialização do ovo, em “O ovo de galinha”, por exemplo, é exemplo típico. O olhar cabralino apalpa o ovo que parece girar na mão ou nos dedos do observador. A técnica da multifocalização que busca captar o objeto em sua surpreendente integridade física é descrita por Cabral num texto de 1952, no qual o poeta discute os conceitos de inspiração e trabalho na arte. Ao descrever a atitude do poeta lúcido, que luta para forjar uma expressão rica, densa e autêntica, e não crê na inspiração ou mesmo a rejeita, Cabral declara: “Durante seu trabalho, o poeta vira seu objeto nos dedos, iluminando-o por todos os lados” (OC 734). O poema a Francis Ponge faz eco desta afirmação, que descreve o modo próprio da mirada cabralina. Cabral e Ponge, enfim, compartilham o mesmo preceito técnico. Por certo, há também diferenças (que não cabem aqui discutir) entre estes poetas. Mas a Cabral interessam apenas identidades, pois através delas ele pode falar obliquamente de si mesmo.

POESIA E DRAMA

Pintores, poetas e prosadores. *Serial* é dedicado ao amigo José Lins do Rego. Mas é a prosa de Graciliano Ramos, escritor que Cabral pouco conheceu pessoalmente, que será dissecada em um poema crítico. A constituição do cânone particular de Cabral ou da poética cabralina forma-se, como já referido, por vínculos estéticos e não pessoais. Talvez por isso dois de seus maiores amigos não tenham sido analisados em poemas críticos: Vinicius de Moraes e Lêdo Ivo. Ao primeiro, Cabral dedicou *Uma faca só lâmina*, um de seus livros mais importantes, e ao segundo, *Museu de tudo*. Neste, Cabral responde a Vinicius, que havia escrito um poema no qual retratava o amigo, parodiando o estilo cabralino. Não é um poema crítico mas um poema-resposta. Também não constitui poema

crítico (tal como o conceito vem sendo tratado neste estudo) a “Ilustração para ‘Carta aos *Puros*’ de Vinicius de Moraes”, inserto em *A educação pela pedra*, no qual Cabral compõe uma espécie de tradução ou recriação à sua maneira do poema de Vinicius citado no título.

A educação pela pedra é dedicado a Manuel Bandeira, primo e próximo de Cabral. Mas Bandeira e sua poesia também não receberam a mirada de um poema crítico. “O pernambucano Manuel Bandeira”, de *Museu de tudo*, é uma homenagem ao homem, não ao poeta e seu método composicional. Este – e aqui o ponto que se quer destacar – opõe-se ao praticado por Cabral. Citando Valéry em uma passagem do *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira descreve seu método intuitivo e antivaleryano de composição:

Na minha experiência pessoal fui verificando que o meu esforço consciente só resultava em insatisfação, ao passo que o que me saía do subconsciente, numa espécie de transe ou alumbramento, tinha ao menos a virtude de me deixar aliviado de minhas angústias. Longe de me sentir humilhado, rejubilava, como se de repente me tivessem posto em estado de graça. ... A partir de *Libertinagem* é que me resignei à condição de poeta quando Deus é servido. (24)

Enfim, embora admirada por Cabral, que admirava poetas de estilos diferentes ao seu, a poesia bandeiriana não lhe podia servir à composição de um poema crítico pois afastava-se no método e nos resultados do que preconizava a poética cabralina. O mesmo ocorre com Vinicius e Lêdo Ivo. Já com Graciliano, ocorre o oposto. Cabral e Graciliano são amigos em arte. E isso parece ter sido determinante para que Cabral compusesse um poema crítico (e também auto-crítico) ao prosador alagoano:

Graciliano Ramos:

Falo somente com o que falo:

com as mesmas vinte palavras
girando ao redor do sol
que as limpa do que não é faca:

de toda uma crosta viscosa,
resto de janta abaianada,
que fica na lâmina e cega
seu gosto da cicatriz clara. (OC 311; vv. 1-8)

Em versos predominantemente octossilábicos, que produzem efeito de prosa estilizada (¹), a primeira série de quatro falas de Graciliano Ramos destaca seu estilo seco e cortante, representado pelas “vinte palavras / girando ao redor do sol”, que as esteriliza para que não se multipliquem. As “vinte palavras” da enxuta estética graciliana recuperam a “Lição de poesia” cabralina, já disposta antes em *O engenheiro*: “E as vinte palavras recolhidas / nas águas salgadas do poeta” (OC 79; vv. 33-34). Também a solaridade esterilizante, que já havia sido associada ao traço contido e preciso de Rego Monteiro, posiciona-se na intersecção da poética cabralina e da prosa graciliana. As imagens da “faca” e da “lâmina”, tão obsessivamente cabralinas, e que servem para destacar no mesmo livro o estilo cirúrgico de Marianne Moore, é evocada para caracterizar a linguagem cortante de Graciliano. Dessas imagens deriva a metáfora da “cicatriz clara” da linha da prosa graciliana, na qual ressoa a “limpa cicatriz” da linha do verso marianno.

Os dois pontos do título, apostos ao nome de Graciliano Ramos, produzem efeito de ambiguidade, mas de ambiguidade complementar. Eles podem indicar que o discurso a seguir é explicativo (Graciliano Ramos [é:]) ou introdutório, como em um drama, da fala do romancista tornado então personagem do poema (Graciliano Ramos [diz:]). Esta última hipótese parece mais próxima do texto, dado seu conteúdo e sua estrutura centrada na primeira pessoa. Esta última

hipótese também reforça a tendência dramática da poesia cabralina, que comparece em diversos momentos, desde o drama estático *Os três mal-amados* (1943), passando pelo *O rio* (1953), *Morte e vida severina* (1956), *Dois parlamentos* (1960) e *Auto do frade* (1982), além de poemas líricos, como, “Diálogo” (PF), “As infundiosas” (CCR) e, para ficar em apenas alguns exemplos, “O exorcismo” (CCR), poema autobiográfico no qual Cabral reconstrói seu famoso encontro, em 1960, com o psiquiatra espanhol López Ibor (²).

Em certo sentido, os poemas críticos cabralinos encenam uma espécie de dramatização. Cabral se vale de artistas para, sob pretexto de falar deles, fazê-los falar da poética cabralina. Tal artifício não faz com que Cabral descumpra o que anuncia: o exercício crítico. Este é efetuado quase sempre com resultados surpreendentes, não apenas pela fusão criativa e bem acabada dos discursos tramados (poesia e ensaio crítico), mas também pela análise em si, que desmonta de modo preciso o processo construtivo do artista sob exame. Todavia, os aspectos críticos considerados pelo poema cabralino, embora pertinentes ao autor analisado, desembocam também, de forma oblíqua, na obra do analista. Como se, por pudor, o mesmo de que Georges Bernanos era destituído (³), Cabral falasse ao leitor de si (sua poética, seus preceitos estéticos) por meio de pessoa interposta: pintores, poetas, prosadores, toureiros...

“ALGUNS TOUREIROS”: TAUROMAQUIA E POÉTICA NEGATIVAS

Em seus poemas, Cabral evocou o universo erudito e especializado das artes e o mundo da cultura popular nordestina e andaluz. É dentro desta última tendência que se encontram poemas esportivos, dedicados ao futebol e às touradas, a jogadores e toureiros. Do futebol, Cabral cantou a habilidade astuciosa, a surpresa calculada, a transgressão consciente, as “aritméticas de circo” (“De um jogador” OC 557; v. 7), enfim, que fazem do futebol um espetáculo de engenho e arte, como a poesia. Mas foi com as touradas que Cabral parece ter mais se identificado ou identificado a poesia.

A solidão do toureiro-poeta, a frieza diante do touro-linguagem desafiador e terrível, a luta para submeter o inimigo cruel, o cálculo para subjugar-lo, o gesto preciso, o golpe certo; em suma, a radicalidade de existir “no extremo do ser, / no limite entre a vida e a morte” (“Manolo González” OC 671; vv. 2-3), tudo isso fascinava Cabral.

A resposta a esse fascínio veio através de poemas. O primeiro deles aparece em *Paisagens com figuras*, de 1956, em que a Espanha e seus temas surgem pela primeira vez na obra do poeta. “Alguns toureiros” descreve toureiros célebres, em particular Manuel Rodríguez, o mais famoso deles, conhecido como *Manolete*. O modo de enquadramento é testemunhal, pouco comum no estilo impessoal cabralino: “Eu vi Manolo González”, diz o primeiro verso da composição (OC 157). Tal enquadramento, conduzido em primeira pessoa, aumenta a carga emotiva (mas não emocional) do discurso. Isso parece corresponder, no plano da estrutura textual, à carga dramática das touradas. O primeiro poema de Cabral dedicado ao futebol, esporte também dramático e tenso, se vale igualmente da forma discursiva do relato-testemunho: “Eu vi a bola / de futebol / correr no campo.” (“A Newton Cardoso” OC 81; vv. 1-3). Nos dois casos, em suma, há certa correspondência isomórfica entre modo do enunciado e conteúdo temático. Conta também para a opção do relato testemunhal nestes dois poemas o fato de que, em tempo de pré-revolução eletrônica, tais eventos eram gravados apenas na memória de quem os testemunhava, de quem os assistia. Neste caso, o sintagma “eu vi”, além de emotividade ou funcionalidade emotiva, no sentido jakobsoniano, dota o texto também de maior coerência e verossimilhança narrativa.

“Alguns toureiros” passa em desfile nomes das touradas, cujos estilos são figurados na imagem da flor. Manolo González e Pepe Luís são “precisão doce de flor / graciosa, porém precisa” (OC 157; vv. 3-4); Julio Aparício é “ciência fácil de flor / espontânea, porém estrita” (vv. 7-8); Miguel Báez, cognome *Litri*, “cultiva uma outra flor: angustiosa de explosiva” (vv. 11-12); Antonio Ordóñez “cultiva flor antiga: ... flor em livro dormida” (158; vv. 14-16). Estes toureiros, cada qual

com sua “flor” (graça, simplicidade, angústia explosiva, tradição), formam um preâmbulo para a entrada do mítico Manuel Rodríguez, ou simplesmente *Manolete*, cuja presença no poema ocupa sete de suas onze estrofes:

Mas eu vi Manuel Rodriguez,
Manolete, o mais deserto,
o toureiro mais agudo,
mais mineral e desperto,

o de nervos de madeira,
de punhos secos de fibra,
o de figura de lenha,
lenha seca de caatinga,

o que melhor calculava
o fluido aceiro da vida,
o que com mais precisão
roçava a morte em sua fimbria,

o que à tragédia deu número,
à vertigem, geometria,
decimais à emoção
e ao susto, peso e medida,

sim, eu vi Manuel Rodríguez,

Manolete, o mais asceta,
não só cultivar sua flor
mas demonstrar aos poetas:

como domar a explosão
com a mão serena e contida,
sem deixar que se derrame
a flor que traz escondida,

e como, então, trabalhá-la
com mão certa, pouca e extrema:
sem perfumar sua flor,
sem poetizar seu poema. (OC 158; vv. 17-44)

A partícula adversativa (“Mas...”) com que se inicia o retrato de *Manolete* o opõe, em certa medida, aos demais toureiros. Também a pontuação os dispõem em campos separados. As quatro primeiras estrofes, em que são descritos cinco toureiros, findam-se todas com ponto final. Já as sete estrofes dedicadas a Manuel Rodríguez formam, um pouco ao modo parnasiano, comum em diversos poemas cabralinos, um longo período sintaticamente encadeado que se finda apenas quando o poema acaba. Nessa divisão, há, por parte do eu lírico que *viu* os toureiros em ação, uma admiração reservada em relação aos primeiros (“flor graciosa, porém precisa”; “ciência fácil de flor, porém estrita”; “flor angustiosa de explosiva”; “flor antiga”), que se torna potencializada quando se trata de *Manolete*. Este era o toureiro “mais deserto”, “mais agudo” (como Graciliano, Moore), “mais mineral”: oposto portanto à “flor graciosa” de Manolo González e Pepe Luís. *Manolete* era o que “melhor calculava”, o geômetra (como Picasso, Rego Monteiro, Guillén), o “mais esceta”: oposto

portanto à “ciência fácil de flor”, de Julio Aparício. Era “o de nervos de madeira”, que sabia “como domar a explosão / com mão serena e contida”: oposto portanto à “flor angustiosa de explosiva” de Miguel Báez. Era, por fim, o antitoureiro, que trazia sua flor “escondida”, que não perfumava sua flor, e que assim postulava uma tauromaquia negativa, com que ensinava por seu exemplo, aos poetas, uma poética negativa: a de não poetizar o poema. Dessa forma, *Manolete* se opõe à “flor antiga”, da tradição, de Antonio Ordoñez.

Em “Alguns toureiros”, enfim, Cabral faz de *Manolete* uma encarnação de sua poética negativa, que Cabral perseguiu ao longo de toda sua vida com obsessão de touro e disciplina fria de toureiro. A poética negativa de Cabral não nega, como deixa ver o poema, os valores da tradição (beleza convencionada, espontaneidade, emoção), mas antes os refaz, de modo consciente, pelo avesso ou “anverso”: beleza aguda, espontaneidade calculada, antiemoção ou emoção controlada. Cabral, de fato, assistiu a duas touradas de *Manolete* em julho de 1947, quando o poeta trabalhava em Barcelona. (Em agosto do mesmo ano, *Manolete* morreu em ação, vítima de uma cornada)⁽⁴⁾. E é possível que tenha visto no lendário toureiro as qualidades que descreve no poema. De certo mesmo é que estas qualidades, pelo modo com que são descritas, pelas imagens que o poema emprega, pertencem antes à poética cabralina, que, via de regra, repita-se, recorta no outro traços da própria identidade estética.

POESIA E EDUCAÇÃO

O *outro*, na poesia cabralina, manifesta-se através da figuração de pintores, poetas, prosadores, toureiros. O *outro* enfim metamorfoseia-se. No entanto, a metamorfose do *outro* (objeto perspectivado) não altera a perspectiva, sempre estável, com que o poema dele se aproxima. Para melhor compreender esta afirmação, necessário se faz delimitar o campo de perspectiva dos poemas cabralinos; no caso específico, dos poemas críticos. Ao representar crítica e poeticamente o objeto

(pintor, poeta, prosador, toureiro), a perspectiva dos poemas, ou empregada pelos poemas de Cabral, é eminentemente auto-referencial, ou seja, metalinguística. Mas não no sentido do poema que fala do poema, e sim do objeto que fala do poema. Ou melhor: no sentido do poema que faz ou força o objeto a falar do próprio poema, da linguagem do poema. Mas a metalinguagem cabralina não se vale apenas do objeto representado como autorreferência, também a linguagem, entendida em sua dimensão retórica, como conjunto de recursos lingüísticos, a linguagem que plasma o objeto nos limites textuais do poema, também ela, com o pretexto de representar o objeto, representa, de fato, a si mesma e ao próprio poema. Este, por fim, orbita um centro, do qual derivam todos os poemas críticos do poeta pernambucano: a arte poética cabralina, o conjunto de postulados teóricos que definem e norteiam a poesia de Cabral.

Aproveitando-se de uma das tipologias discursivas de que se vale a poética cabralina, a tipologia didática, João Alexandre Barbosa entende a problemática poema-objeto na poesia de Cabral em termos de interrelação didática, ou seja, em termos de ensinar-aprender-imitar. Nesse sistema de representação, o objeto funciona como agente (ensina), e o poema como paciente (aprende-imita). Nas palavras do ensaísta, “João Cabral, operando um incessante direcionamento para a linguagem, ... foi literalmente *aprendendo* com os objetos uma forma de *imitar* a realidade” (*A imitação* 153). Sobre os poemas de *Quaderna*, afirma: “a imitação do real se faz agora amplamente porque a sua linguagem parece ter *aprendido* com os objetos uma certa forma de realização” (*A imitação* 158). Imitar, neste caso, não significa descrever ou reproduzir servilmente o objeto; também não significa emular o objeto; mas, sim, em sentido heideggeriano, refundá-lo pela linguagem, integrá-lo à linguagem poética de forma que dela não possa ser separado, pois ambos (linguagem e objeto) no texto literário tornaram-se indissociáveis. É neste ponto que Rosa e Cabral, tão diferentes, se cruzam. O sertão rosiano ou a faca cabralinas são referentes de exclusiva existência

textual, ou seja, somente a leitura dos textos desses autores é capaz de pôr o leitor em contato com estas realidades (*A imitação* 135). Em suma, para João Barbosa,

há uma espécie de educação em toda a sua [de Cabral] obra, que se manifesta em termos de uma singular imitação: aprendendo com os objetos, coisas, situações, pessoas, paisagens, etc., a sua linguagem foi, aos poucos, montando uma nova forma de ver – que o leitor, por sua vez, aprende ao apreendê-la –, jamais permitindo-se a facilidade de um dizer didático, desde que sempre dependente do fazer poético. (“Balanço” 108)

Dessa feita, conclui João Barbosa, a metalinguagem cabralina opera-se através de “uma poesia que empresta a linguagem de seus objetos para com ela construir o poema” (“Balanço” 108). Tal conclusão e sua idéia geral radicam, enfim, nos célebres versos cabralinos de “A educação pela pedra”: “Uma educação pela pedra: por lições; / para aprender da pedra, freqüentá-la;” (*EP* 20; vv. 1-2).

Mas um poema ou uma obra poética podem ser girados na mão do leitor, tal como o poeta Ponge-Cabral gira em seus dedos o objeto para melhor ou mais amplamente representá-lo, ou refundá-lo, ou reinventá-lo. Assim, sem contestar a leitura crítica de João Barbosa, parece possível propor-se outra, alternativa, que inverta as premissas do crítico pernambucano. Segundo esta nova proposta, não há educação, digamos, passiva na poesia cabralina, ou seja, o poema não aprende com o objeto, nem forma-se a partir dele, imitando-o. Mas ao contrário: a poética cabralina seleciona *a priori* objetos pertinentes à sua formação. E desses objetos recorta a parte da qual se formou, para mostrar-se mais que para mostrá-los, ou para mostrar-se pudicamente mostrando-os.

Claro que ao se falar de formação está-se falando de educação. Mas em Cabral, formação-educação não resulta em aprendizagem-imitação, mas sim em ato dialético de aceitação-negação das fontes originais de onde partem os vetores formadores da poética cabralina. Esta, consciente de suas

origens intelectuais, luta no poema para se tornar independente delas (fontes), encenando assim, no plano autoral, o embate do poeta efebo e do poeta forte, tal como descrito nas teorias sobre influência, repressão e desleitura de Harold Bloom (*The Anxiety*) (5).

Dois exemplos parecem sintomáticos para ilustrar o que foi dito acima. Primeiro, “A Willy Lewin morto”, incluído em *Museu de tudo*. Poeta bissexto, crítico literário e ensaísta, o pernambucano Willy Lewin, onze anos mais velho que Cabral, é o intelectual em torno do qual se junta um grupo de jovens interessados em cultura, no Recife do fim dos anos 1930. Lewin é o primeiro mestre de Cabral e desse grupo, formado entre outros por Gastão de Holanda, Lêdo Ivo e Vicente do Rego Monteiro. O primeiro poema conhecido de Cabral, escrito aos dezessete anos e intitulado “Sugestões de Pirandello”, tríptico do qual restam apenas duas partes “Pirandelo I” e “Pirandelo II” (títulos que já indiciam o futuro poeta crítico), foi escrito a partir da leitura (em francês) da obra do dramaturgo italiano, a que Cabral teve acesso graças a Lewin. Homem de cultura e de posses, Lewin franqueava sua seletiva biblioteca aos integrantes do grupo que “liderava”. Foi na biblioteca de Lewin que Cabral leu os franceses (Valéry, Mallarmé, Le Courbisier) que tanto vão influenciar a formação de seu pensamento. Foi também Lewin quem lhe apresentou, pela primeira vez, um livro de Drummond: *Brejo das Almas* (Castello 44-48).

“A Willy Lewin morto” descreve o primeiro mestre de Cabral como leitor virtual ideal do poeta, leitor para quem o poema é, em tese e em princípio, composto:

Se escrevemos pensando
como nos está julgando
alguém que em nosso ombro
dobrado, imaginamos, ... (OC 397; vv. 1-4)

Este leitor privilegiado testemunha o processo de criação do poema, processo íntimo e sempre descrito como doloroso, no caso da rigorosa poesia de Cabral (Garcia 179-265). Em princípio e de

modo amplo, o leitor ideal, entendido como destinatário virtual particularizado, constitui parte integrante do processo de criação literária (e de todo processo comunicativo), mesmo que o autor, de forma consciente, não se dê conta disso. No poema de Cabral, Willy Lewin ocupa esse lugar. Aceitos os argumentos, uma questão de pronto se impõe: que função exerceria, como categoria implícita, o leitor ideal no decurso da construção do texto literário? Na composição de Cabral, Lewin é descrito como primeiro leitor crítico, que assiste à elaboração do texto mesmo antes de sua realização concreta na página em branco, e a quem o poema busca uma espécie de compreensão ideal. Mas esta, ao contrário do que se poderia supor, não implica aprovação tácita:

foste ainda o fantasma
que prelê o que faço,
e de quem busco tanto
o sim e o desagrado. (OC 397; vv. 13-16)

O paradoxo disposto no último verso sintetiza o conceito de recepção ideal, buscada não só pelo poema mas pela poesia cabralina. Segundo esse conceito, a obra não pode provocar aprovação irrestrita. À maneira do teatro didático de Brecht, mas com escopos divergentes, a poesia didática cabralina incorpora técnicas que intentam despertar atenção e raciocínio, e não catársis e admiração, no leitor. (É neste ponto, segundo os argumentos aqui expostos, que poesia e educação em Cabral, assim como teatro e educação em Brecht, se interseccionam. Esse parece ser o sentido didático precípua da poesia cabralina, e não a educação do poema pelo ou a partir do objeto, cuja forma imitativa.) Em outras palavras, o distanciamento ou estranhamento que a retórica poética do poema cabralino provoca impede que o leitor se iluda (aqui, no sentido etimológico do termo, ou seja, *i(n)*: movimento para dentro, *lud(os)*: jogo, brincadeira; ao que *iludir*, *iludir-se*, por suas raízes etimológicas, significa “estar dentro do jogo, imerso na realidade paralela do jogo”). O poema cabralino, enfim,

pede, e também cria, um leitor atento, crítico, ao mesmo tempo próximo e distante, como deve ser a razão debruçada sobre as coisas; pede, em suma, como resposta crítica, “o sim e o desagrado”.

Mas “o sim e o desagrado” não caracterizam apenas a recepção ideal que o poema busca alcançar, caracterizam também, de modo indireto, o próprio poema ou a poesia cabralina, sob um determinado aspecto. O “sim” parece estar relacionado à consciência histórica do passado literário, sem o que nenhum poema autêntico se faz. O “sim” representa o vínculo que o poema estabelece com a tradição. O “sim”, em síntese, ocupa o lugar da memória. O “desagrado”, por seu turno, dentro desta lógica, representa o esquecimento voluntário, a necessidade de o poeta desligar-se das origens para afirmar-se no presente. Enfim, entre memória ativa e demanda do olvido oscila a consciência da criação poética em Cabral. Como pode-se atestar, entre outros, nos versos: “Dentro da perda da memória / uma mulher azul ... / escondia ... / desses pássaros ... / que a lua sopra alta noite” (OC 44; vv. 1-5). “Dentro da perda da memória”, enfim, a “mulher azul”, imagem de estranhamento, de raiz surrealista, esconde os “pássaros que a lua” da tradição “sopra”. Ambas imagens (mulher azul e pássaros) estão presentes no poema. Mas a disposição delas põe uma em evidência, a original/transgressiva, e outra em plano secundário, a comum/tradicional.

“Sim” e “desagrado”, memória e esquecimento, resumem, em sua dialética, uma espécie de teoria da composição (além de teoria da recepção ideal), segundo o método cabralino. Cabral expõe tal método em poemas críticos. Assim é que o Mondrian da série “O sim contra o sim” impõe-se a “disciplina” de “fazer o que sabia / como se o aprendesse ainda” (OC 299; vv. 15-16). Assim é que o Miró da mesma série “sentia a mão direita / demasiado sábia” e “Quis então que desaprendesse / o muito que aprendera” (OC 298; vv. 1-2, 5-6). Por isso, no poema, o pintor catalão “enxerta” no braço direito da sabedoria a ingenuidade da mão esquerda. O processo criador em Mondrian e Miró baseia-se, pois, no binômio aprender-desaprender, equivalente de memória-esquecimento, “sim” e “desagrado”.

Tal binômio encontra-se detalhado no ensaio que Cabral dedicou a Miró, publicado em 1950. Nele, o ensaísta afirma:

O trabalho de criação de Miró, eu o imagino como o de um homem que para somar 2 e 2 contasse nos dedos. Não por ignorância de sua tabuada – como se dá com a pintura infantil. Mas – *e nessa capacidade de esquecer sua tabuada está uma das coisas mais importantes de sua experiência* – pelo desejo de colocar seu trabalho, permanentemente, num plano de invenção da aritmética. (OC 715-16, ênfase minha)

O esquecimento em Miró não significa anulação mas depuração da memória, processo que Cabral descreve em termos, digamos, bélicos, de luta, batalha, esforço, embate, contenda, entre consciência da tradição e dever histórico de renovação: “Sua [de Miró] pintura é a expressão desse fazer com luta, desse fazer em luta”. Com que finalidade? “Miró luta para que em nenhum momento, possa vir a reconhecer, na sua, harmonias obscuramente aprendidas” (OC 716). Cabral repete o argumento aplicado à poesia em “Poesia e composição”, conferência pronunciada na Biblioteca de São Paulo em 1952. Neste texto de caráter ensaístico, Cabral divide os poetas em duas famílias: a dos inspirados e a dos lúcidos artífices, à qual postula pertencer. Sobre o poeta-artífice, que compõe o poema em estado de permanente vigília, afirma:

Ao escrever, ele não tem nenhum ponto material de referência. Tem apenas sua consciência, a consciência das dicções de outros poetas que ele quer evitar, a consciência aguda do que nele é eco e que é preciso eliminar, a qualquer preço. ... Seu trabalho é assim uma violência dolorosa contra si mesmo, em que ele se corta mais do que se acrescenta, em nome ele não sabe muito de que. (OC 734)

Um exemplo prático dessa atitude de “violência” ocorre em *O rio*. Nesse poema, Cabral se vale primitivamente da expressão “mar de couro”. No entanto, ao reler um verso de Neruda, de *España en mi corazón*, no qual Castela é descrita como “océano de cuero”, a altera para “mar de

cinza”. Cabral havia lido o livro de Neruda antes da composição de *O rio*, havia internalizado a expressão nerudiana e de forma inconsciente deixou que ela viesse à tona. Assim que se deu conta disso, ocultou-a novamente (Freixieiro 186).

Esta atitude censora de Cabral, o poeta a identifica na arte de Miró, e a denomina “processo mental negativo”: “Não é o rigor para reproduzir o visto, para criar variações novas dentro de harmonias vistas, mas uma depuração de todo costume”. Depuração que não deriva da memória neutralizada. “Trabalhar contra seus hábitos visuais”, diz Cabral sobre Miró, “não significa anulá-los” (OC 716). “Limpar seu olho do visto e sua mão do automático”, continua o poeta, implica “colocar-se numa situação de pureza e liberdade diante do hábito e da habiliade” (OC 711). E aqui instaura-se a batalha do artista contra seus precursores não para negá-los, não por desprezo a eles, mas para construir sua própria identidade, seu *ethos* individualizado, sua voz inconfundível. “Esse esforço para vencê-los [hábitos, costumes, tradição] terá de renovar-se cada dia. O mínimo gesto criador será, necessariamente para ele, uma luta aguda e continuada” (OC 716); para ele, Miró, e para Cabral, a quem “cada dia é mais difícil escrever”, como afirma o poeta em entrevista de 1966. “O que penso que posso deixar à literatura brasileira é isso”, diz Cabral na mesma entrevista, “nunca a ninguém custou tanto escrever como a mim” (Linhares 296).

O “fazer com luta” e o “fazer em luta” que Cabral aponta na arte de Miró está presente também na arte cabralina de “violência contra si mesma”. Essa valorização do “fazer” sobre o “dizer” (“Em Miró, mais do que em nenhum outro artista, vejo uma enorme valorização do fazer.”) é o que faz Cabral afirmar que “Miró não pinta quadros. Miró pinta” (OC 711), assim como, poder-se-ia asseverar que, dentro dessa mesma perspectiva, Cabral não escreve poemas, Cabral escreve. Daí que o legado que intenta deixar à literatura brasileira, segundo suas palavras, seja, mais que uma obra, ou ao lado desta, uma lição, um exemplo de ética artística: nunca a ninguém custou tanto escrever como a ele.

“A Willy Lewin morto” e o ensaio a “Joan Miró” mostram enfim, tal como se vem procurando demonstrar, que a assimilação das fontes pela poética cabralina nunca é passiva mas sim conflitiva. Nenhuma grande poética ou obra literária é passiva diante de suas fontes, poder-se-ia argumentar. A diferença é que a obra de Cabral encena o drama agônico do poema que luta a cada passo para emudecer suas fontes, sem as quais, por outro lado, paradoxalmente, esvazia-se de sentido. O sentido, pois, da existência do poema é, em suma, a agonia da linguagem poética, pela qual se expõe uma ética retórica, a ética do rigor construtivo. (O termo “agonia” deve ser aqui tomado em suas raízes etimológicas. No teatro grego, *ágon* representa a disputa ou discussão entre o protagonista [*proto*, primeiro; *agonistés*, ator, que interpreta o conflito, *ágon*], primeiro actante dramático, e o deuteragonista [*deúteros*, segundo], e o tritagonista [*tría*, três, terceiro].)

ESCRITA E REESCRITURA

A agonia da linguagem poética, a luta do poema com sua linhagem ancestral, refaz-se a cada composição. “A lição de pintura” inicia-se com o verso-tese, de inspiração valeryana (Valéry 116), “Quadro nenhum está acabado” (OC 401; v. 1), um quadro é sempre a possibilidade de outros e o encaminhamento para outros. O mesmo pode-se dizer do poema cabralino, cuja construção acabada são ruínas sobre as quais outro se erguerá, tentando formar-se à semelhança do primeiro. A poética cabralina exercita-se na reescritura de si mesma, reescritura que assume, como já referido, valor ético mas de uma ética intrínseca, ou seja, textual, que atua no âmbito da práxis retórica. E é sobretudo por esse comportamento ético-retórico que a poética cabralina possui filiação clássica, não de um classicismo de tradição mas de outro que cria suas próprias convenções, sua própria preceptiva, cujas diretrizes estão contidas na metapoesia de que é feita.

A objetivação anticonfessional, como já citado, é uma convenção dessa poética particular, que estima formas concretas e reprime o vago sentimental. Há, no entanto, como se vem tentando

demonstrar, uma contradição que mina ou desestabiliza o preceito da objetivação anticonfessional: o modo de representação das formas concretas, ainda que sem desfigurá-las, ou seja, ainda que preservando parte de sua integridade aparente, delas recorta ou extrai partes que, no plano crítico, coincidem com os pressupostos teóricos que, de modo ambivalente, as objetiva e se objetiva no discurso literário. Daí o conceito de reescritura acima proposto. Ou seja: a variação dos objetos representados não implica mudança de conteúdo discursivo, este repetidamente metapoético em Cabral.

Um dos efeitos desta metapoesia é a oscilação entre crítica e *anticrítica*. Ao combinar crítica e *autocrítica* (metadescrição), a metapoesia cabralina parece refutar aproximação crítica alheia, ou seja, análise e interpretação que não estejam fundamentadas na teoria que a própria poética fornece. É nesse sentido que ela se faz anticrítica. E, assim como sua existência se exercita na reescritura, também o discurso ensaístico que procura contorná-la reescreve-a e reescreve-se, repetindo-a e repetindo-se. O desafio, pois, que a poesia cabralina propõe ao leitor é o de lê-la por perspectiva crítica que não seja a oferecida por ela, cruzar-lhe o círculo em que ela se fecha. Por esse argumento, a poética de Cabral mostra-se em descompasso com (ou mesmo em oposição a) o conceito, consagrado por Umberto Eco, de “obra aberta” (*The open work*), próprio de tendências várias da arte moderna. Em seu amálgama teórico-poético, a obra de Cabral luta por encerrar-se dentro um sistema auto-suficiente, construído pelo consórcio da razão e da sensibilidade, geométrica e simetricamente desenhado. Daí deriva o sentido de seu hermetismo, de sua integridade hermética, que não implica instabilidade semântica do texto. “Claríssima, sua clareza deve entretanto ser conquistada”, diz Merquior sobre a “Fábula de Anfion”, observação que poderia ser estendida a toda a poesia cabralina (“Nuvem” 128). Mas esta conquista – eis o ponto – é uma conquista em grande parte dirigida ou controlada pelo metatexto e hipertexto cabralinos. Há algo, talvez, de autoritarismo individualista neste gesto controlador. Ou, por outro lado, é possível que tal controle

seja apenas derivação natural da fusão *máquina e manual de instruções*, ou seja, poesia e teoria poética, que caracteriza, de modo original, a obra cabralina. De toda forma, em ambas hipóteses, a despersonalização lírica mostra-se falaciosa. E por dois motivos principais: primeiro, porque a constante operação de objetivação crítica empreendida pela poética cabralina recai sempre sobre sua imagem, que se vai construindo, por meio dos objetos que analisa. Segundo, porque a cerrada teoria que a poética cabralina constrói cria uma postura intervencionista, pragmática, que tende a controlar ou mesmo manipular a leitura do texto cabralino.

NARCISISMO, HERMETISMO E FALÁCIA DA DESPERSONALIZAÇÃO LÍRICA

A recepção crítica da obra de Cabral apresenta de modo sintomático um momento no qual o conceito de impessoalidade do sujeito lírico oscila entre a assimilação e a problematização. Em seu ensaio de 1973, Escorel aceita o pressuposto da despersonalização lírica na poesia de Cabral e o interpreta, como já aqui referido, em termos de antinarcisismo:

Cabral de Melo é, na verdade, um poeta *antinarcisista*. ... Não o seduz, antes lhe repugna, a contemplação da própria imagem na inquietante corrente da própria existência. À complacência de Narciso, enamorado do seu reflexo no espelho líquido, opõe Cabral de Melo, vencida sua fase adolescente, a severidade de uma objetivação crescente, mediante a qual procura despojar-se de tudo o que possa indiscretamente revelar sua intimidade. (25, ênfase minha)

Trinta anos antes, e tendo como base tão-somente a leitura de *Pedra do Sono*, Antonio Candido expede julgamento que, apesar da distância no tempo e das mudanças ocorridas na poesia de Cabral, pode ser aproximado da afirmação de Escorel. Diz o crítico paulista em certo momento de sua resenha sobre o livro de estréia de Cabral:

O erro da sua poesia é que, construindo o mundo fechado de que falei [refere-se Candido ao conceito mallarmaico de poesia pura ao qual o crítico filia os poemas de *Pedra do Sono*], ela tende a bastar-se a si mesma. Ganha uma beleza meio geométrica e se isola, por isso mesmo, do sentido de comunicação que justifica neste momento a obra de arte. Poesia assim tão autonomamente construída se isola em seu hermetismo. Aparece como cúmulo de *individualismo*, de *personalismo narcisista* que, no sr. Cabral de Melo, tem um inegável encanto, uma vez que ele está na idade dessa espontaneidade na autocontemplação. (“Poesia ao Norte” 140-41, ênfase minha)

Nestas passagens, Escorel e Candido ao mesmo tempo convergem e divergem. Convergem pois as análises que executam tomam o *ethos* do poeta como categoria literária (ver cap. 1). Divergem pois a conclusão a que chegam sobre Cabral (ou seu *ethos*) opõem-se segundo os conceitos de antinarciscismo/narcisismo. Escorel repete o preceito de despersonalização lírica proposto pela poética cabralina. Neste preceito, em suma, residiria tendência antinarcisista, que reprime a presença do eu poemático e a compensa pela “severidade de uma objetivação crescente”. Escorel executa uma leitura, por assim dizer, de superfície, que não surpreende o texto cabralino em ato involuntário ou implícito. Candido, apesar do parco e incipiente material com que trabalha, detecta um traço da poesia cabralina que, embora menos evidente nos livros posteriores, ainda pode neles funcionar: o hermetismo narcisista. Mas o comentário de Candido não para no conceito, vai além e empresta um valor ao hermetismo narcisista: “O erro da sua poesia...”. Este julgamento de Candido fará história. A condenação da mescla hermetismo/narcisismo (hermetismo de linhagem mallarmaica e narcisismo como caracterização psicológica do *ethos* do poeta derivada do hermetismo), identificada na primeira poesia de Cabral, compõe argumento que por décadas críticos “candidianos” usaram para avaliar a obra cabralina e sobretudo a Poesia Concreta, que levou a consequências últimas o hermetismo mallarmaico e, por conseguinte, segundo a perspectiva de Candido, o “personalismo

narcisista” que se manifestaria embutido nesse tipo de discurso poético. Cabral respondeu ao argumento formulado por Candido, e repetido por críticos, no prefácio à antologia que preparou de sua poesia crítica, publicada em 1982. Falando em terceira pessoa, o poeta afirma:

Quem teve contacto com pouca parte de sua obra, sabe que ele nunca entendeu a linguagem poética como uma coisa autônoma, intransitiva, uma fogueira ardendo por si, cujo interesse estaria no próprio espetáculo de sua combustão: mas como uma forma de linguagem como qualquer outra.

Uma forma de linguagem transitiva, com a qual se poderia falar de qualquer coisa, contanto que sua qualidade de linguagem poética fosse preservada. (“Nota do autor” v-vi)

Por certo que o hermetismo de *Pedra do Sono* e o do Cabral posterior diferem em natureza e grau, e Candido, em sua resenha pioneira de 1943, não podia prever isso (embora tenha previsto muito). O fato é que o conceito de hermetismo, em sentido amplo, sempre esteve relacionado, por inferência de leitura crítica, à metapoesia cabralina. Aqui, neste ensaio, o sentido de hermetismo que se atribui à poética cabralina é o da oclusão teórica, ou seja, o fato de que tal poética criou seu próprio vocabulário crítico que visa (ou parece visar) ao controle da leitura de seus poemas e que, por conseguinte, impede ou dificulta uma aproximação que não tenha em conta a teoria postulada. É possível deduzir que há algo de individualismo autoritário nessa tentativa de controle dos limites da leitura, mas isso não deve implicar juízo de valor literário, não é em si “erro” ou “acerto”, mas apenas um vetor de arranjo estrutural.

Candido também fala, com implicações de juízo de valor literário, em narcisismo. Sem as mesmas implicações, o presente ensaio mantém o conceito mas o define a partir de outra perspectiva: o gesto narcísico da poética cabralina nasce do ajuste que ela executa no objeto representado nos poemas críticos para preservar nele (objeto) a imagem dela (poética cabralina), para fazê-lo falar dela,

enquanto ela, na superfície do discurso, fala dele. Tome-se como mais um exemplo o poema crítico “A escultura de Mary Vieira”, composto em 1957, mas apenas publicado em 1975, na coletânea

Museu de tudo:

dar a qualquer matéria

a aritmética do metal

dar lâmina ao metal

dar à lâmina alumínio

dar ao número ímpar

o acabamento do par

então ao número par

o assentamento do quatro

dar a qualquer linha

projeto a pino de reta

dar ao círculo sua reta

sua racional de quadrado

dar à escultura o limpo

de uma máquina de arte

por sua vez capaz da arte

de dar-se um espaço explícito (OC 375; vv. 1-16)

A “aritmética do metal”, a “lâmina”, o número par, o “assentamento do quatro”, o “círculo”, a “reta”, o “quadrado”, o “limpo”, a “máquina de arte”, o “espaço explícito”, afinal, a quem se

referem as imagens descritas no poema: a Mary Vieira ou a Cabral? De fato, os elementos referidos ocupam área de intersecção entre ambas as obras. O que na obra de Vieira (ou na de Moore, Graciliano, Picasso, Ponge...) não participa dessa área de intersecção é eliminado do poema. Essa intolerância ou incapacidade para lidar com a diferença é que faz da poesia cabralina autorreferencial. E é a reescritura exaustiva dessa autorreferencialidade que torna, pois, instável a despersonalização lírica proclamada por sua poética. Em outros termos, na poesia de Cabral, o ocultamento da figura discursiva do sujeito enunciante (eu), cujo efeito imediato é construir um tipo de discurso que apaga as marcas de função emotiva da linguagem, não implica ausência de locutor textual: este obliquamente se projeta no texto por meio de imagens do poema que o refletem ao leitor iniciado na obra cabralina. A isso denominou-se acima *falácia da despersonalização lírica*.

Tal conceito não é novo na fortuna crítica de Cabral. Muitos críticos já o apontaram sem, no entanto, sistematizá-lo e sem especular sobre suas possíveis consequências dentro da obra cabralina. Em sua geometria cerrada, que procura não deixar brechas de escape ao leitor no plano teórico ou crítico, a poética cabralina também aborda este tema na composição “Dúvidas apócrifas de Marianne Moore”:

Sempre evitei falar de mim,
falar-me. Quis falar de coisas.
Mas na seleção dessas coisas
não haverá um falar de mim?

Não haverá nesse pudor
de falar-me uma confissão,
uma indireta confissão,
pelo avesso, e sempre impudor?

A coisa de que se falar
até onde está pura ou impura?
Ou sempre se impõe, mesmo impura-
mente, a quem dela quer falar?

Como saber, se há tanta coisa
de que falar ou não falar?
E se o evitá-la, o não falar,
é forma de falar da coisa? (OC 554; vv. 1-16)

“Dúvidas apócrifas de Marianne Moore” é, como “Graciliano Ramos:”, um poema lírico-dramático. As dúvidas anunciadas no título são ficcionalmente enunciadas no poema por Moore. Mas esse dado passa quase sempre despercebido a comentaristas desse texto. A vinculação ou coerência dessas questões com a obra cabralina é tão forte, que, por força dessa estreita relação, o poema é em geral lido como formulação de *dúvidas autênticas de João Cabral*. Em rigor, não se tratam de dúvidas, mas de dúvidas-afirmações ou afirmações transformadas em dúvidas para realçar seu conteúdo latente.

Por certo, falar de coisas pode equivaler, a quem fala, a falar de si. E o não falar pode ser um modo de falar. O falar puro, que preserva a coisa e oculta o falante, constitui utopia da comunicação. A objetivação da coisa sempre carrega e denuncia parte da identidade de quem a objetiva, pela forma como objetiva. A transformação, enfim, destes quase-truísmos em dúvidas líricas empresta ao poema um tom levemente irônico. A coerência dos questionamentos (em relação à obra cabralina) e a maneira como são articulados na linguagem do poema, no entanto, dão a impressão de um cismar lírico sincero, de um duvidar legítimo da poética cabralina. Mas a quase-obviedade das respostas

contradizem a suposta sinceridade lírica e põe em xeque o modo discursivo do poema, que passa a oscilar entre o sincero e o irônico.

Considerando os argumentos deste ensaio, e sua validade, pode-se afirmar que o modo irônico (ou antilírico) prevalece sobre o sincero (ou lírico) no poema “Dúvidas apócrifas de Marianne Moore”. Dessa feita, reveste-se de ironia o verso inicial “Sempre evitei falar de mim”. Ironia ambígua, pois a poesia cabralina, em seu proclamado racionalismo objetivista, evita falar de si através de modo confessional (“falar-me”); no entanto, ela fala, teatralmente, por meio de máscaras que a ela se interpõem e que dela assumem o perfil, sem perder a própria identidade. O uso de Marianne Moore como *persona* interposta neste poema vem a confirmar essa afirmação.

A poética cabralina tende a ver suas afinidades eletivas como reflexo de si mesma, ou as transforma em reflexo de si mesma. E, por isso, ao falar delas fala de si. Cabral confessa ter consciência deste processo. Em carta a Othon Garcia, de janeiro de 1958, ao abordar seu estado de lucidez ao compor, lucidez refratária a qualquer espontaneísmo, afirma: “como sou o menos passivo dos poetas, *prefiro ver* os que admiro como pertencentes à família dos desespontâneos, como eu” (Garcia 245, ênfase minha). Em outro contexto, o frei Caneca cabralino, professor de geometria, dotado da palavra clara, pois “Na sua boca tudo é claro, / como é claro o dois e dois quatro” (OC 470; vv. 169-70), também executa exercício de identificação, também prefere ver nas coisas que o cercam um reflexo da própria imagem. E ao acordar para a morte, diz:

Essas coisas ao redor
sim me acordam para a vida,
.....
Essas coisas me situam
e também me dão saída;
ao vê-las me vejo nelas,

me completam, convívidas. (OC 469; vv. 133-34, 137-40, ênfase minha)

NARCISISMO, CRÍTICA E POESIA CONCRETA

Mas por que se afirmou acima que o julgamento de Candido, especificamente ao analisar os conceitos hermetismo-narcisismo, inferidos dos poemas de *Pedra do Sono*, faria história? Diz Candido sobre Cabral: “O erro da sua poesia é que, construindo o mundo fechado de que falei, ela tende a bastar-se a si mesma. Ganha uma beleza meio geométrica e se isola, por isso mesmo, do *sentido de comunicação que justifica neste momento a obra de arte*” (ênfase minha). Candido avalia o livro de Cabral, em suma, a partir de pressuposto histórico-sociológico: o “momento” exigia que a obra de arte estabelecesse comunicação; a poesia de Cabral, em seu hermetismo de raiz mallarmaica, não cumpria essa exigência, logo, apesar de seu valor literário, devia ser repreendida. Cabral, como vimos, se defende: sua poesia crítica, diz o poeta, é transitiva, mas não é isso que faz dela poesia e sim sua “qualidade de linguagem preservada”.

Mas Cabral não foi a maior vítima desse critério de julgamento, o alvo mais atingido foi a poesia concreta, que se apresentava como herdeira de linhagem cabralina. Nesse sentido, a análise que Roberto Schwarz faz do poema “Pós-tudo”, de Augusto de Campos, é paradigmática (Schwarz 57-66) ⁽⁶⁾. Ela amplia o núcleo candidiano planteado na resenha de 1943, a partir da leitura do poema de Augusto de Campos. Por certo que o automatismo dessas ligações e transferências não deve ser tomado de modo estrito. Há muita água de permeio. Mas, assim mesmo, o argumento básico se mantém: Candido acusa os poemas de *Pedra do Sono*, apesar da beleza que demonstram, de formalismo estéril (excesso de formalismo que esteriliza a comunicação), vinculado à idéia de “personalismo narcisista”, valores, enfim, que não se justificariam ou não justificariam a obra de arte naquele momento. Logo, segundo Candido, poesia deveria, associar beleza e participação

(comunicação), e não beleza e isolamento. Este argumento depois serve de esteio para a avaliação da poesia concreta por críticos formados pela escola crítica de Antonio Candido.

Mas, retome-se o parágrafo anterior e passe-se a outro questionamento envolvendo os projetos de Cabral e da poesia concreta. A questão é um pouco esquemática mas serve aos propósitos a que se quer aqui chegar: de início a poesia de Cabral, embora reconhecida, foi vista com certa reserva ou negligenciada devido ao “excesso de formalismo”, que ela continha ou a que ela parecia se encaminhar. Depois, venceu essas reservas e consagrou-se. Na época de seu surgimento, por motivos semelhantes, também a poesia concreta foi encarada com reservas ou desprezada. Hoje, apesar do reconhecimento histórico alcançado, a desconfiança em torno do Concretismo se mantém na visão de parte da crítica brasileira. Por que essa diferença? Muitas são as possibilidades de resposta a esta questão, é claro; a mais evidente é que se tratam de dois projetos assemelhados mas independentes entre si (mais independentes que assemelhados). Logo, a recepção crítica destes projetos (e de suas execuções) não poderia ser a mesma. Mas há outras, menos evidentes e mais complicadas. Uma delas é: sem fazer concessões extremadas a seu projeto de rigor de linguagem, a poesia cabralina cindiu-se nas célebres “duas águas”, sendo a segunda a que combinaria, por critérios candidianos, beleza e participação. A “segunda água”, e mais especificamente *Morte e vida severina*, parece ter definido o destino da recepção da poesia cabralina na história da literatura brasileira.

Em que momento, pois, a poesia cabralina abandona o campo da relativa desconfiança e passa a se dirigir ao pódio da consagração? E como se deu este processo? De modo sumário, ele começa em 1954, pelas mãos de Drummond e Antonio Candido. O poeta mineiro e o crítico paulista fizeram parte do júri (o terceiro jurado foi Paulo Mendes de Almeida) que concedeu o prêmio José de Anchieta, de poesia, a *O rio*, poema em que, não por acaso, a faceta social ou participativa de Cabral começa a ganhar contornos. Em 1952, Houaiss reclama que Cabral “não é dos mais conhecidos poetas brasileiros da geração moderna” (“Sobre João Cabral” 203). Dois anos

mais tarde, e após a publicação de *O rio*, o mesmo Houaiss afirma: “João Cabral de Melo Neto é já agora um dos mais conhecidos poetas brasileiros contemporâneos” (“Sobre João Cabral” 216). Em 1956, o conjunto de sua obra sai por editora de grande porte, a José Olympio. Nesta reunião, uma peça inédita, escrita sob encomenda, consta do conjunto: *Morte e vida severina*. Em torno desta obra forma-se uma aura dentro da qual combinam-se arte poética (em seu rigor cabralino) e consciência social, combinação que vai ao encontro de expectativas da crítica de tendência marxista no Brasil. Esta crítica e setores menos especializados, a quem em princípio o poema se dirige, são os responsáveis pela criação de dimensão aurática (para usar termo benjaminiano) para o poema dramático natalino.

Esta dimensão aurática de *Morte e vida severina* se adensa e se abrilhanta em 1966, quando a peça é encenada, com sucesso nacional e internacional e com música de Chico Buarque. Mas o sucesso, ainda que estrondoso, da peça poderia ter (e por certo, teria) menos significação e intensidade históricas, não fosse outro acontecimento também de 1966, ano-chave na história da poesia de Cabral: a publicação de *A educação pela pedra*. Esta obra representa a realização mais bem-acabada do projeto intelectualista, de antilirismo racionalista, do autor. Entre *A educação pela pedra* e *Morte e vida severina* há uma intergalvanização, ou seja, uma obra ilumina a outra, ambas se valorizando mutuamente. Nesse sentido, Cabral encarna a figura do poeta satânico moderno. Como os satânicos do Romantismo, que manipulavam com eficiência lirismo sentimental e poesia irônica, não como formas opositivas (embora opostas em princípio) mas como campos complementares, a poética cabralina bifurca-se em duas frentes integradamente bem-sucedidas: a metapoesia e a poesia participativa. Não fosse esta última, ou fosse esta sem a primeira, e a poética cabralina sofreria baixa (talvez considerável) na bolsa de valores da literatura brasileira. Esta afirmação, para além de sua obviedade, tenta refletir sobre os conceitos de valor intrínseco e valor atribuído de uma dada obra de arte. Que valor teria, por hipótese, hoje, a poesia sentimental de Álvarez de Azevedo sem sua

contraparte irônica ou vice-versa? Que valor teria, por hipótese, hoje, a metapoesia de Cabral sem sua contraparte participativa ou vice-versa? Candido considera o hermetismo frio e narcisista de *Pedra do Sono*, numa época em que supostamente se exigia “comunicação”, um “erro”, apesar de reconhecer “beleza” (vazia, alienada) na poesia cabralina. Este critério de julgamento crítico, direta ou indiretamente, teve conseqüências devastadoras na recepção da poesia concreta. Cabral, em suma, passou ileso por esta ameaça de devastação devido (não só, mas entre outros fatores) à bifurcação de sua poesia em engenharia solidária, em máquina sensível (não apenas máquina de sensibilizar, como preconiza a epígrafe de Le Corbusier, disposta em *O engenheiro*, mas máquina sensibilizada).

O intervalo digressivo em torno da crítica de Candido objetiva (1) destacar o gesto narcísico da poética cabralina (neste ensaio, tomado sob prisma diferenciado), que problematiza sua postulada objetivação racionalista, e (2) tentar (sob qualquer prisma que se entenda o autocentrismo) destituí-lo de (des)valor apriorístico ou historicizado. Como se vem tentando demonstrar, a poética cabralina, em seus poemas críticos, autorreferencializa-se por meio de figura interposta, como se Narciso se mirasse mascarado no espelho d’água. A autorreferencialidade da poética cabralina não é, pois, uni(auto)direcional, e é neste ponto que ela se torna complexa. A poética de Cabral dá-se a mostrar sem esconder ou distorcer a figura pela qual se mostra, mas, antes, valorizando-a pela análise “cirúrgica” que opera sobre ela. O resultado surge na forma de equivalência interanalítica entre sujeito (poética cabralina) e objeto, plasmada no discurso literário. Essa multioperação lingüística e metalingüística pode tomar como referente um artista (poeta, prosador, artista plástico) e sua obra, um esportista (toureiro, jogador de futebol) e sua habilidade – exemplos até aqui referidos – ou ainda seres do mundo animal (cabra, aranha, urubu) ou seres inanimados (canavial, rio, praia, sol, relógio, faca, bala, pedra).

O vocábulo-imagem “pedra” surge no título do primeiro livro de Cabral quase por acaso, o mesmo acaso que a poética cabralina busca exorcizar, embora não desconsidere de todo sua intervenção no processo de criação artística (veja-se “Fábula de Anfion”). A escolha do título *Pedra do Sono* contém ou parece conter duas motivações principais: primeiro, filiar o livro ao Modernismo e, de modo mais específico, a Drummond. Como já referido no início deste ensaio, *Pedra do Sono*, em Pernambuco é, a exemplo de Brejo das Almas, em Minas, nome de povoado extinto ou em vias de extinção. Segundo, em 1941, um ano antes da publicação de *Pedra do Sono*, Cabral apresentou no Congresso de Poesia do Recife a tese “Considerações sobre o poeta dormindo”, na qual trata “do sono em suas relações com a poesia, ... do sono como fonte do poema” (OC 685). Drummond e Modernismo, por um lado, sono e poesia/poema, por outro, parecem guiar, em suma, a escolha do título da primeira coletânea de Cabral. A pedra, dentro desse contexto, desempenha papel secundário.

A segunda aparição pétrea em *Pedra do Sono* ocorre na epígrafe do livro: “Solitude, récif, étoile...”, retirada do soneto “Salut”, de Mallarmé. A despeito das possíveis relações que a epígrafe mantém com os poemas da coletânea, o arrecife mallarmaico, ao lado da pedra do título, forma o par ocasional da imagem que se tornará um dos índices imagéticos de identidade da poética cabralina (Costa Lima, “A traição” 203-05). A este par (pedra/arrecife), pode-se vincular a tendência, já demonstrada por Cabral desde seu primeiro livro, ao emprego da imagem concreta, tendência em geral associada à assimilação do pensamento teórico de Valéry e da poesia de Murilo Mendes.

Essa inclinação da poesia cabralina ao mundo das formas concretas se define em Raimundo, personagem de *Os três mal-amados*, peça publicada um ano após *Pedra do Sono* e composta a partir do poema “Quadrilha”, de Drummond. Em suas intervenções, Raimundo metaforiza Maria, sua amada, através imagens concretas, e nestas imagens surge outra tendência da poesia cabralina que também já

se mostra madura: a metalinguagem, no caso, articulada à imagem. Toda a peça, aliás, pode ser lida em chave metalingüística, ou seja, como “três modalidades de expressão poética” (Nunes 46), ou talvez melhor, três propostas de modalidades de expressão poética, cada qual associada a uma personagem do drama.

“Raimundo: Maria era sempre uma praia, lugar onde me sinto exato e nítido como uma pedra – meu particular, minha fuga, meu excesso imediatamente evaporados” (OC 59). Nesta passagem, pode-se dizer, tem início a trajetória do vocábulo-imagem *pedra* no percurso da poesia cabralina. Associada à praia, a pedra contém (ou dela são extraídos) traços que vão ser objetivados pela poética cabralina a partir de *O engenheiro* e que em *Os três mal-amados* surgem como proposta de trabalho: exatidão, nitidez, valores opostos à subjetivação, ao vago fugidio, ao excessivo. A espinha dorsal da poética cabralina já está delineada quando Cabral escreve *Os três mal-amados*, peça que incorpora e expressa idéias do projeto poético cabralino.

A idéia da pedra como nitidez concentrada oposta ao devaneio evasivo, ao delírio, à fuga do pensamento errante, reaparece em uma estrofe do poema crítico “A Paul Valéry”, incluído em *O engenheiro*:

Doce tranquilidade
do pensamento da pedra,
sem fuga, evaporação,
febre, vertigem. (OC 82; vv. 13-16)

A “doce tranquilidade / do pensamento da pedra” decorre de sua natureza exata, nítida, oposta ao vago, impreciso, como a pedra de *Os três mal-amados*. O nítido e o exato, “coisas claras” e “mundo justo” (JCMN, “O engenheiro” OC 69-70; vv. 3, 7), “justo” no sentido de *justeza* e não de *justiça* (embora ambos conceitos possam ser relacionados), são a matéria com que trabalha o engenheiro e com que ambiciona trabalhar o poeta-engenheiro. Dessa forma, pela lucidez do sujeito

que busca o objeto nítido, ou pela nitidez do objeto que exige o sujeito lúcido, procura o poeta conter a “desordem na alma”, de que fala a “Pequena ode mineral”, gerada (essa desordem, aflição, angústia) pela dispersão do pensamento, perdido e dividido dentro de si mesmo, em abstrações cambiantes, difíceis pois de fixar e conceituar. A “Pequena ode mineral”, de *O engenheiro*, é a primeira composição cabralina em que a imagem da pedra é o motivo central do poema. Composta de doze estrofes, as seis primeiras se dirigem a um interlocutor não nomeado mas apenas figurado em segunda pessoa (tu). Um dos alvos pois da interlocução é ou pode ser o leitor, descrito como ser em crise devido ao descentramento da consciência:

Desordem na alma
que se atropela
sob esta carne
que transparece.

Desordem na alma
que de ti foge,
vaga fumaça
que se dispersa,

informe nuvem
que de ti cresce
e cuja face
nem reconheces.

Tua alma foge

como cabelos,
unhas, humores,
palavras ditas

que não se sabe
onde se perdem
e impregnam a terra
com sua morte.

Tua alma escapa
como este corpo
solto no tempo
que nada impede. (OC 83; vv. 1-24)

O interlocutor do eu lírico sofre ou é caracterizado por uma espécie de desagregação dispersiva. Incapaz de autocentramento, habita, por assim dizer, um mundo evanescente e alienado, em que tudo parece estar “solto no tempo”. Há, em suma, na primeira parte da “Pequena ode mineral”, o desenho de um perfil, que, por sua linearidade e funcionalidade, possui feição alegórica: o ser de consciência abstracionista. Este ser afigura-se o oposto do leitor ideal ou leitor modelo da poesia cabralina.

A segunda parte do poema inicia-se com uma apóstrofe. Por ela, o narrador poemático opõe à dispersão abstracionista as propriedades da pedra. “Pequena ode mineral” reparte-se assim em uma dicotomia opositiva. A apóstrofe também funciona para revestir o discurso de certo tom de manifesto, em que se apresenta a defesa dos valores pétreos destacados:

Procura a ordem

que vês na pedra:
nada se gasta
mas permanece.

Essa presença
que reconheces
não se devora
tudo em que cresce.

Nem mesmo cresce
pois permanece
fora do tempo
que não a mede,

pesado sólido
que os fluido vence,
que sempre ao fundo
das coisas desce.

Procura a ordem
desse silêncio
que imóvel fala:
silêncio puro,

de pura espécie,
voz de silêncio,
mais do que a ausência
que as vozes ferem. (OC 83-84; vv. 25-48)

A dicotomia opositiva da “Pequena ode mineral” manifesta-se não apenas no plano dos classemas (abstração/desordem *vs.* concretude/ordem), mas também no nível dos núcleos sêmicos, organizados em pares antagônicos: tempo da efemeridade *vs.* tempo da permanência; alto (“nuvem”) *vs.* baixo (“pesado sólido ... / que sempre ao fundo / das coisas desce”); irreconhecibilidade (“informe nuvem ... / e cuja face / nem reconheces”) *vs.* reconhecimento (“Essa presença / que reconheces”); palavra vazia (“palavras ditas // que não se sabe / onde se perdem”) *vs.* silêncio eloqüente (“silêncio / que imóvel fala”, “voz de silêncio”); dinamismo do pensamento em fuga *vs.* imobilidade autocentrada da pedra.

No eixo da concretude, misturam-se propriedades físicas da pedra: resistência, solidez, peso, imobilidade; e imputáveis por operação metafórica ou metonímica: ordem (no sentido de unidade), clareza ou presença clara, nítida, exata (oposta ao mistério da abstração), silêncio eloqüente. As propriedades imputáveis da (e imputadas à) pedra (ordem, clareza, eloqüência contida ou concentrada) formam uma zona de intersecção que compreende também aspectos retórico-estilísticos da poesia cabralina, presentes no poema. Ou seja: propriedades atribuídas à pedra e forma linguística do texto compõem um todo isomórfico na “Pequena ode mineral”. Por esta isomorfia, a imagem da pedra reveste-se de significação metalinguística. A apropriação e utilização metalinguística da imagem não ocorre apenas com a pedra, mas com toda imagem reiterada na poesia cabralina. Estas imagens formam campos de interafinidade. Pedra, deserto e sol, por exemplo, associam-se às idéias de esterilidade e aridez, próprias, por transposição metafórica, do

estilo seco, antirretórico, antiprolixo, agudo, da estética cabralina. Este campo compõe um dos núcleos estruturadores da “Fábula de Anfion”, poema publicado em 1947.

“FÁBULA DE ANFION”

Em certo sentido, a “Fábula de Anfion” ilustra a luta, já antes referida, do poeta efebo para se libertar do poeta forte. O poema reescreve de modo livre o mito de Anfion e sobretudo a composição de Valéry, baseada no mito, *Histoire d’Amphion*. O mito antigo e o poema de Valéry narram relações entre música e arquitetura. Em ambas narrativas, Anfion constrói os muros de Tebas com pedras que se movem ao som de sua lira divinamente tocada. Na fábula cabralina, Anfion rejeita a música e busca o silêncio do deserto, ou recusa se valer do poder encantatório da música e procura se servir da esterilidade do sol silencioso do deserto que “não intumesce a vida / como a um pão” nem “choca os velhos / ovos do mistério” (OC 88; vv. 44-45, 47-48). O silêncio claro do sol desértico ilumina as coisas, que falam por si, não as encanta, nem as dirige; produz conhecimento, não enigma; é humano, não divino. A fábula cabralina assim humaniza Anfion, dispondo-o num mundo (para usar verbo caro a Cabral) *lavado* de lucidez. A pedra, metonímia de deserto, deserto esterilizado pelo sol, é, dentro deste enquadramento, imanência humanizada, não pedra de transcendência ou pedra transcendentalizada, como no mito original de Anfion. No âmbito retórico, o silêncio da pedra desértica equivale ao silêncio da razão, solar, que fala com parcimônia aos sentidos dos homens, não à sua imaginação. A intervenção do acaso na fábula cabralina, por fim, problematiza ou visa problematizar esse sistema de valores. Mas a ação do acaso e suas conseqüências no poema compõem tópico à parte.

Importa aqui investigar sentidos do ato de mineralização na poesia cabralina. Mineralizar, em princípio, equivale a condensar numa imagem concreta, pedra ou outra, o vago, indistinto, impreciso do pensamento. Em suma, substituir o movimento centrífugo do conceito pelo centrípeto da

imagem. E assim canalizar a atenção do leitor para a textualidade do poema, mais que para desdobramentos ou ressonâncias subjetivas da leitura. Mineralizar a linguagem significa conter sua dilatação e os efeitos causados pela verborragia. Também representa tendência antilírica, de recusa da tradição musical própria do lirismo ocidental. Nesse ponto, no de negação da musicalidade tradicional e seus efeitos, encenado na narrativa e plasmado no verso antimelódico, é que a fábula anfônica de Cabral pode ser entendida como alegoria metalinguística de defesa ou postulação do antilirismo. E dentro dessa alegoria, o deserto solar, terra estéril, com suas pedras, seu “ar mineral” (OC 87; v. 4), ergue-se como espaço mineralizador.

Por associação imagética, a brancura extensa do deserto é comparada, na “Fábula de Anfion”, a “lençol” de “castiço linho” (OC 89; vv. 68, 73). Por cadeia associativa, na “Psicologia da composição”, poema que se segue à fabula, a folha de papel branca em que se gravam as palavras do poema é mineral, como o deserto: “É mineral o papel / onde escrever / o verso” (OC 96; vv. 1-3). Deserto, lençol, papel, entre outras imagens afins, formam um feixe de metáforas interrelacionadas pelos semas *claridade* e *mineralidade*. Mas “é” também “mineral a palavra / escrita, a fria natureza // da palavra escrita” (“Psic. da comp.” OC 96; vv. 15-17), disposta na página em branco, assim como a pedra no deserto-lençol-de-linho. Ou, em outros termos, por contágio, o papel mineraliza as palavras do poema, assim como o deserto, as pedras.

“Cultivar o deserto / como um pomar às avessas” (OC 96; vv. 1-2), diz o dístico de abertura da seção final de “Psicologia da composição”. Na poética cabralina, cultiva-se o processo (mineralização do poema), mais que o resultado (poema). Assim, cultiva-se o espaço (deserto-papel) que o poema ocupa, mais que o poema (pedra-palavra) em si. Pois o espaço mineraliza o poema. Isto é: depura-o de toda a fluidez, umidade, sonho, fuga; despoja-o de toda carga abstrata ou abstraizante: conceitual, melódica, sentimental. Enfim, o “pomar às avessas” estiola ao invés de florescer, resseca ao invés de frutificar. Como a poética negativa de Cabral, que visa “despoetizar” o

poema. Neste ponto, cruzam-se, no sistema de associações da poesia cabralina, *espaço de inscrição do poema* (deserto, antipomar, lençol, papel – elementos mineralizadores, esterilizadores do texto) e *consciência poética*. Ou seja: a poética cabralina busca para o poema recursos retóricos cujos efeitos coincidem, no plano textual, com os que o deserto produz na pedra, o deserto solar e silencioso.

Considerando estes argumentos, pode-se entender o Anfion da fábula de Cabral como representação mítica da poética cabralina. Sua atitude deliberada e solitária de busca do deserto e de negação da música pode ser considerada heróica dentro da narrativa. Heróica em sentido negativo: Anfion busca o que se evita, o deserto, e recusa o que se deseja, a música. Mas quem evita o deserto e deseja a música? A poesia lírica da tradição ocidental, à qual a alegoria de Anfion se opõe para se afirmar ou afirmar o antilirismo cabralino como alternativa histórica. E assim como ocorre com poemas críticos cabralinos, também o mítico Anfion da fábula de Cabral, arquiteto do deserto, funciona como máscara pela qual fala a poética cabralina.

“POEMA(S) DA CABRA”

Sob outro prisma, a “Fábula de Anfion” pode ser vista como tentativa interrompida de construção de uma poesia mítica. Depois de Anfion, Cabral não voltou mais à mitologia. O poeta preferiu criar seu próprio vocabulário mítico ou mítico-poético, seus próprios marcos referenciais. Um destes marcos ou figurações de sua poética é a cabra, chamada por Lauro Escorel de “animal-totêmico” da poesia cabralina (26). Em certo sentido, a cabra é uma versão atualizada ou realista de Anfion, e “Poema(s) da cabra”, uma reescritura da fábula do herói mítico. A cabra habita o deserto e com ele se confunde. Sua convivência com o ermo estéril torna-a um ser marginal. Sua natureza árida rejeita qualquer fluidez ou amenidade. Ser solar, o externo é o que lhe importa. Em “Poema(s) da cabra”, também a presença da pedra, como metoníma de deserto, ocupa espaço central e privilegiado.

A paisagem desértica, em “Poemas(s) da cabra”, é geograficamente localizada: as adustas margens do Mediterrâneo:

*Nas margens do Mediterrâneo
não se vê um palmo de terra
que a terra tivesse esquecido
de fazer converter em pedra.*

*Nas margens do Mediterrâneo
não se vê um palmo de pedra
que a pedra tivesse esquecido
de ocupar com sua fera. (OC 254; vv. 1-8)*

Esse espaço dominado pela secura pétrea é povoado de cabras:

*não se vê um palmo de terra,
por mais pedra ou fera que seja,
que a cabra não tenha ocupado
com sua planta fibrosa e negra. (OC 254; vv. 13-16)*

O espaço, em todas as suas dimensões, estabelece uma relação de simbiose com a cabra, que o habita. Ambos se moldam e se refletem, mutuamente. Na aparência aguda e feia, na personalidade arisca e rebelde, nos gestos rudes e selvagens, no caráter grosseiro e antiintrospectivo, na forma infernal e demoníaca. Natureza negativa, enfim, que no poema se converte em dimensão estética. O conceito de estética negativa, da qual participa o antilirismo de Cabral, tem sua história na literatura e, em particular, na literatura brasileira. No caso do espaço desértico e seus habitantes, o sertão e o sertanejo de Euclides da Cunha abrem importante trilha que será muito explorada na arte brasileira do século XX.

De modo geral, a recepção estética de *Os sertões*, ou a leitura literária que se fez do relato de Euclides sobre a Guerra de Canudos, conferiu à negatividade realista do espaço e do homem sertanejos a condição de fato estético. Nesse sentido, e sob certos aspectos, Cabral e sua poética negativa são herdeiros de Euclides, ou, ao menos, beneficiários dos caminhos abertos pela arte euclidiana no Brasil, arte que, como a cabralina, incorpora discursos científicos como os da geologia, engenharia, arquitetura. A síntese hegeliana de “conciliação dos contrários (engenheiro e poeta, teoria e especulação, realismo e invenção), centro e modelo de toda a ... atividade intelectual criativa” de Euclides, pode servir também, apesar de divergências de resultados, de base teórica apriorística a poetas como Cabral e Augusto dos Anjos (Bernucci 31). Daí, entre outros fatores, a identificação do primeiro com o segundo. Para ilustrar o argumento, compare-se, por exemplo, o deserto mediterrâneo cabralino com a paisagem do sertão baiano descrita por Euclides:

As mesmas assomadas gnáissicas, caprichosamente cindidas em planos quase geométricos, à maneira de silhares, que surgem em numerosos pontos, dando, às vezes, a ilusão de encontrar-se, de repente, naqueles ermos vazios, majestosas ruínarias de castelos – adiante se cercam de fragedos, em desordem, mal seguros sobre as bases estreitas, em ângulo de queda, incumbentes e instáveis, feito *loggans* oscilantes, ou grandes desmoronamentos de *dólmenes*; e mais longe desaparecem sob acervos de blocos, com a imagem perfeita desses “mares de pedras” tão característicos dos lugares onde imperam regimes excessivos. Pelas abas dos cerros, que tumultuam em roda – restos de velhíssimas chapadas corroídas – se derramam, ora em alinhamentos relembrando velhos caminhos de geleiras, ora esparsos a esmo, espessos lastros de seixos e lajens fraturadas, delatando idênticas violências. As arestas dos fragmentos, onde persistem ainda cimentados ao quartzo os cristais de feldspato, são novos atestados desses efeitos físicos e mecânicos que despedaçando

as rochas, sem que se decomponham os seus elementos formadores, se avantajaram ao vagar dos agentes químicos em função dos fatos metereológicos normais. (Cunha 88-89)

Um dos recursos estilísticos presentes nos dois textos (e no estilo geral dos dois autores) é o da repetição. Uma das imagens repetidas, nos dois casos, é a da pedra, referida como vocábulo denotado. O procedimento repetitivo reforça a denotação, como que buscando estreitar a distância entre signo e referente. Nas passagens transcritas de Cabral, *pedra*, *terra* e *fera* são termos reiterados e associados para formar uma imagem única de terreno rochoso e violento. No excerto de Euclides, a idéia geral é similar, mas, ao contrário do texto de Cabral, Euclides opta por repetição sinonímica ao invés de repetição vocabular. O “mar de pedras” do sertão é desmembrado, pelo narrador-geólogo, em: “assomadas gnáissicas”, “silhares”, “fraguedos”, “*loggans*”, “*dólmenes*”, “blocos”, “seixos”, “lajens”, “quartzo”, “cristais de feldspato”, “rochas”. Cabral, em suma, estiliza a oralidade, e Euclides, a erudição livresca, técnica.

Desse espaço agreste e hostil, enfim, derivam, como extensão natural, lógica, a cabra cabralina e o sertanejo euclidiano. Ambos, pois, estão atavicamente ligados a terra e, por metonímia, à pedra. Ou: a pedra, por atavismo, transfere características suas ao ser que a habita, cabra ou homem. Daí que, por similaridade, ambos sejam descritos como pedras. Euclides denomina os sertanejos “rocha viva da nossa raça” (Cunha 766), expressão que gerou polêmica na época de lançamento de *Os sertões*, e que levou Euclides a se defender em “Notas à 2^a. edição” do livro. Nesta defesa, o escritor carioca compara a formação do povo brasileiro à composição do granito:

Rocha viva... A locução sugere-me um símile eloquente.

De fato, a nossa formação como a do granito surge de três elementos principais.

Entretanto quem ascende por um cerro granítico encontra os mais diversos elementos: aqui a argila pura, do feldspato decomposto, variamente colorida; além a

mica fracionada, rebrilhando escassamente sobre o chão; adiante a arena friável, do quartzo triturado; mais longe o bloco *moutonné*, de aparência errática; e por toda a banda a mistura desses mesmos elementos com a adição de outros, adventícios, formando o incharacterístico solo arável, altamente complexo. Ao fundo, porém, removida a camada superficial, está o núcleo compacto e rijo da pedra. Os elementos esparsos, em cima, nas diversas misturas, porque o solo exposto guarda até os materiais estranhos trazidos pelos ventos, ali estão, embaixo, fixos numa dosagem segura, e resistentes, e íntegros. (Cunha 788)

Na resistência e integridade da pedra, núcleo da terra e do sertanejo, reside um postulado ético: as propriedades físicas da pedra, quando transferidas ao sertanejo, tornam-se valores morais. A pedra euclidiana é, nesse sentido, fundamentalmente ética. No caso de Cabral, por outra perspectiva, também: “A lição de moral [da pedra], sua resistência fria / ao que flui e a fluir, a ser maleada” (“A educação pela pedra” *EP* 20; vv. 5-6). De modo amplo, a poética cabralina adota atitude linguística marcada por senso de integridade (consciência unificadora) e resistência (estabilidade estilística). Trata-se, pois, de uma ética da estética, que a cabra metalinguisticamente encarna. A cabra é núcleo íntegro: “Um núcleo de cabra é visível / por debaixo de muitas coisas” (*OC* 258; vv. 1-2), e a cabra é pedra de resistência: “Se a serra é terra, a cabra é pedra. / Se a serra é pedra, é pedernal” (*OC* 257; x. 5-6). Uma das definições para *pedernal* é *rocha viva*, graças a sua capacidade de, ao atrito, produzir faíscas. A cabra é rocha viva. Por isso, “O nordestino, convivendo-a, / fez-se de sua *mesma casta*.” (*OC* 258; vv. 15-16). A casta pétrea da cabra e cabril da pedra.

“OS PRIMOS”

“Os primos”, poema de *O engenheiro*, tematiza a família. Quando publicado, parecia dar início a uma poesia familiar, no rastro da que Drummond e Bandeira davam mostras. No entanto, depois

de “Os primos”, Cabral abandona o tema da família para só retornar a ele décadas depois, mais especificamente na coletânea *A escola das facas*, de 1980, livro em que a temática autobiográfica e familiar manifesta-se de forma mais sistemática e direta.

Em “Os primos”, poema mineral, a pedra referida não é a bruta mas a talhada, a estatuária. A pedra estatuária é também rocha viva, mas viva pela forma adquirida, que o artista molda. Nesse sentido, “Os primos”, em princípio, integra-se às tradições da poesia estatuária e familiar. Pedra e família são termos de equilíbrio na balança do poema. Família, sob uma dada perspectiva e entre outros aspectos, pressupõe afeto expansivo; no outro polo, pedra contém a idéia de concentração de matéria. No poema, ocorre a fusão destes elementos: a pedra serve para conter a expansão do afeto, registrado, aliás, em versos curtos (contidos) e irregulares. O afeto familiar, assim, é descrito na forma de “amor mineral” (OC 71; v. 26).

Meus primos todos
em pedra, na praça
comum, no largo
de nome indígena. (OC 70; vv. 1-4)

A referência ao “largo / de nome indígena” parece denunciar certa presença tardia do nacionalismo primitivista de 22. Algumas composições de *O engenheiro* ainda guardam laços com o vanguardismo de primeira hora trabalhado em *Pedra do Sono*. São poemas de transição, como “Os primos”. Mas há, neste período experimental de formação, elementos que vão compor a espinha dorsal da poética cabralina, como a imagem da pedra, com a qual se relaciona, de modo indireto, a alusão ao universo primitivo indígena, ainda que temperado pela ironia dessacralizadora do “largo / de [um] nome indígena” qualquer.

Em “Os primos”, a petrificação, ou “vontade de petrificar”, parece funcionar como “medusamento da subjetividade” (Nunes 169). Ou, talvez melhor: *medusamento da subjetivação*, dado

que não o afeto em si mas sua *representação* sofre, no poema, processo de petrificação. O “amor mineral” compartilhado entre os primos-estátuas não é menos intenso que outras formas de amor. É, pode-se dizer, menos desassossegado, menos tumultuoso, em sua exatidão concreta e imóvel. Tal como, de modo implícito, argumentam os versos de “A Paul Valéry”, também de *O engenheiro*:

Doce tranqüilidade
da estátua na praça
entre a carne dos homens
que cresce e cria. (OC 82; vv. 9-12)

Desta mesma tranqüilidade gozam os primos-estátuas no “largo / de nome indígena”. A tranqüilidade do exato, concreto, fixo, contra “a carne dos homens / que cresce e cria”.

um amor mineral,
a simpatia, a amizade
de pedra a pedra (⁸)
entre nossos mármore
recíprocos. (“Os primos” OC 71; vv. 26-30)

Nesse sentido, “Os primos” são uma espécie de versão alegórica da “Pequena ode mineral”, na medida em que ilustram, através de metáforas narrativas, conceito exposto na ode, em síntese: a *ordem* que repousa na *pedra* deve ser buscada como reação à *desordem* que reside na *alma* angustiada. Há nessa antinomia conceitual alusão metalinguística que opõe, por imagens, a poesia “descabelada” do sentimento (*alma*) à poesia “penteada” da razão (*pedra*). Ao lirismo da *alma*, a poética cabralina contrapõe-se propondo o (anti)lirismo da *pedra*. Em sua dimensão metafórica, a pedra barra a fluidez desordenada do tempo da alma, silencia a algaravia de vozes desencontradas do sentimento, amansa o pensamento, que não se perde nos labirintos do mistério, pois se concentra na matéria exata.

Datado de 1946 mas só publicado em 1975, na coletânea *Museu de tudo*, o poema “O autógrafo” guarda, sintetiza e, de certa forma, amplia a concepção metalinguística, presente em *O engenheiro*, segundo a qual a imagem da pedra representa metaforicamente o resíduo de racionalidade da criação artística. “O autógrafo” narra a história de dois poemas, de textos idênticos, mas de tempos de leitura opostos (como o Pierre Menard, de Borges): o tempo da criação do poema, e um tempo posterior da reprodução manuscrita do mesmo poema, já acabado. O primeiro tempo é o angustiado da criação, experimentado pelo criador; o segundo, o ameno do leitor diante da obra acabada. Ambos (criador e leitor) não devem se identificar. O poema acabado deve se tornar impessoal, como uma máquina ou um mecanismo a que não se indaga a autoria, mas a que se experimenta a funcionalidade. Para o criador, segundo a poética cabralina, a obra não acaba, ela deve ser refeita a cada composição. Mas para o leitor (ainda que criador e leitor coincidam), a obra deve ser um objeto autorreferencial, ou independente da figura do autor. Ou sob outro ângulo, mais específico: o poema deve produzir no leitor a impressão de impessoalidade, de objeto autocentrado, e não associado ao *ethos* de um autor. A perspectiva da recepção intersubjetiva do poema, considerada por parte da crítica brasileira sobretudo na primeira metade do século XX (ver cap. 1), é descartada e combatida pela poética cabralina. Nesse sentido, a pedra em Cabral sugere, entre outras idéias, as de calma, fixidez e impessoalidade (“as pedras que não lembram / nada de bicho ou gente”) (“Dois parlamentos” OC 276; vv. 15-16). Ou em outros termos: a pedra em si, como imagem, se ajusta, por associações metafóricas, a ideais estéticos (calma, fixidez, impessoalidade) buscados e propostos pela poética cabralina. Daí que esta se valha da imagem da pedra como autorreferência. Esta autorreferencialidade, enfim, ostensiva na obra de Cabral, que se dá através de imagens, paisagens, personalidades (artistas, esportistas), por um lado, em sua objetivação, tende a apagar a *persona* do autor, mas por outro, põe em destaque a *persona* da poética, que se

autorreferencia. Este argumento, se considerado, relativiza, como se vem tentando demonstrar, o conceito de impessoalidade, em geral, atribuído a poesia de Cabral.

“O RIO”

Dentre outras imagens, a da pedra afigura-se índice metafórico que, por qualidades a ela atribuídas, associa-se à poética cabralina. Ao ingressar no sistema textual do poema, a imagem da pedra torna-se estética, ou estetizada. Tal ingresso, e sua viabilidade, possuem no entanto um histórico. Sem considerar suas raízes mais antigas, como, por exemplo, a tradição renascentista da poética das ruínas, pode-se dizer, como já referido, que a recepção literária de *Os sertões*, sua leitura como texto literário, sua estética da aridez, contribuiu para aumentar a possibilidade de estetização da imagem da pedra. Outro evento histórico que ajudou a tornar a pedra uma imagem virtualmente estética, e que está também na base de formação da poética cabralina, foi o Modernismo, sobretudo em sua vertente primitivista. A pedra mágica de *Macunaíma*, em torno da qual gira a narrativa, com sua multiplicidade de sentidos, serve para ilustrar a afirmação. A descida ao cotidiano consumada pela arte modernista alcançou, enfim, objetos os mais “antipoéticos”. Essa descida modernista se dá em paralelo à historiografia do cotidiano, praticada por Gilberto Freyre, por exemplo, e inspirada, entre outras fontes, na filosofia de Walter Benjamin. Em duas estrofes de *O rio*, a poesia de Cabral denuncia essa relação com o Modernismo e com Benjamin. Em uma passagem, em geral referida como autobiográfica, “um menino bastante guenzo” olha o rio e vê passar o “mesmo boi morto / que Manuel viu numa cheia” (OC 137; vv. 726, 733-34). Na estrofe seguinte, aludindo aos casarões do Recife, o Capibaribe refere-se à “história doméstica / que estuda para descobrir, nestes dias, / como se palitava / os dentes nesta freguesia” (OC 137; vv. 749-52).

Há nestas duas referências (ao “boi morto” de Bandeira e à “história doméstica”) não uma relação direta com a imagem da pedra na poesia de Cabral, mas a presença de um ângulo de

perspectiva, no âmbito da seleção ou do recorte imagístico, que se mostra afinado com a descida modernista ao objeto “antipoético” e ao detalhe do cotidiano, com os quais a pedra cabralina mantém pontos de contato. O Modernismo e a historiografia da vida privada buscaram um modo de enquadramento, por assim dizer e sob certo aspecto, minimalista, por meio do qual alcançaram resultados alternativos e por conseguinte (considerando modo e resultados) problematizaram tradições, respectivamente, artísticas e historiográficas.

No caso de *O rio*, estas duas pontas (literatura e historiografia modernas) podem ser entendidas como índice associado à sua dimensão social, que passa a ter lugar mais destacado na poética cabralina a partir desse poema. As margens do Capibaribe, além de estabelecerem uma relação opositiva com o rio (seco/úmido, fixo/móvel), apresentam-se no poema como paisagem historicizada, também tensionada por antagonismos. Sertão e canavial, povoado e cidade, casebre e casarão, fogo morto e usina, cassaco e coronel, formam um quadro de oposições sociais que compõem a paisagem narrada. Nesse quadro, a pedra, metonímia de sertão, a par de sua dimensão metalinguística, definida em livros anteriores, assume caráter social “de pedra dura / furada pelo suor” (OC 132; vv. 527-28) do trabalhador sertanejo. A pedra sertaneja forja “homens / com raízes de pedra, ou de cabra” (OC 120; vv. 39-40), “que em sua luta contra a pedra / sabem como se armar / com as qualidades da pedra”, e por isso são “homens mais homens” (OC 124; vv. 221-24). Ao assumir as “qualidades da pedra” para combatê-la, o sertanejo, tal como a cabra, “*capaz de pedra*”, de “Poema(s) da cabra” (OC 257; v. 16), assume *status* de personagem heróica na poética cabralina. E são, por fim, as “qualidades da pedra”, da poesia e do ser “*capaz[es] de pedra*”, que o poema “A educação pela pedra” discute.

“A EDUCAÇÃO PELA PEDRA”

A educação pela pedra

Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, frequentá-la;
captar sua voz inenfática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas).
A lição de moral, sua resistência fria
ao que flui e a fluir, a ser maleada;
a de poética, sua carnadura concreta;
a de economia, seu adensar-se compacta:
lições da pedra (de fora para dentro,
cartilha muda), para quem soletrá-la.

*

Outra educação pela pedra: no Sertão
(de dentro para fora, e pré-didática).
No Sertão a pedra não sabe lecionar,
e se lecionasse, não ensinaria nada;
lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
uma pedra de nascença, entranha a alma. (JCMN, *EP* 20-21; vv. 1-16) (º)

A educação pela pedra representa, em sentido estrutural, o paroxismo do projeto cabralino, esboçado e empreendido desde *O engenheiro*, de composição do livro orgânico, ou livro-organismo. Neste, em suma, as partes constituintes (poemas), ainda que podendo ser tomadas isoladamente, obedecem a rigoroso plano organizacional pré-elaborado. Tal idéia não constituía propriamente novidade em 1966, ano de publicação do livro de Cabral; ela remonta, de forma específica, ao Simbolismo francês (Baudelaire, Mallarmé), lugar cultural onde a poética cabralina encontrou bases

teóricas para formular alguns de seus principais postulados críticos. Em língua portuguesa, e anterior à *educação pela pedra*, o exemplo mais célebre de livro-organismo, ou livro-objeto, de poemas líricos, é *Mensagem* (1934), de Fernando Pessoa.

O livro-organismo requer, de início, duas leituras: uma macroestrutural, baseada nos princípios básicos que regem a organização dos poemas e lhe emprestam unidade, e outra, microestrutural, centrada nos poemas em si. No nível macroestrutural, *A educação pela pedra* é um livro dialético, regido obsessivamente pelo número dois. Os poemas são sempre divididos em duas partes (e na edição original, repartidos em duas páginas, uma para cada parte); os assuntos divididos em dois blocos (a/A = Nordeste; b/B = assuntos variados); o número de versos, divididos em dois grupos (a/b = 16, A/B = 24); a articulação semântica entre as partes dos poemas dividida em duas possibilidades, indicadas no texto por asterisco (relação opositiva ou diferencial) ou pelo número 2 (relação complementar). Dos 48 poemas do livro, 24 são divididos por asterisco e 24 pelo número 2. Dessa dualidade articulatória, patente na macroestrutura, nasceu o título primitivo do livro: *O duplo ou a metade*.

Além das indicadas, há outras simetrias já bastante conhecidas dos leitores de Cabral. Ainda assim, a publicação em 2000, do inédito plano dátilo-manuscrito do livro, elaborado pelo poeta, surpreendeu pelo alto grau de minúcia do projeto (Secchin 159). Como um poeta clássico, Cabral planeja em detalhes os meios e recursos textuais de que lançará mão a fim de alcançar efeitos previamente definidos. Nesse sentido, *A educação pela pedra* é o livro mais “clássico” de Cabral, o mais planejado, o mais entrearticulado. Na poesia clássica, a forma precede e regula o texto do poema, que deve, pois, se subordinar ou se ajustar a molde pré-estipulado. Isso, em tese, exige esforço racional do poeta e dá primazia à forma sobre o conteúdo do poema. Daí o sentido formalista da poesia clássica e da cabralina. O que difere ambas, no entanto, entre outros pontos, é o fato de que a

primeira trabalha com convenções da tradição, construída coletivamente, e a segunda com convenções estabelecidas, no todo, por preceitos que buscam efeito de originalidade.

A leitura de “A educação pela pedra” deve se iniciar pelo macrotexto ao qual o poema pertence, o sistema, concebido *a priori*, que produziu a idéia do poema antes de sua realização. *A educação pela pedra* possui uma estrutura fechada: o número de poemas, de estrofes, de versos, segue padrão rigoroso. Com isso, com limitar o território a ser ocupado, o livro procura conter manifestações da imaginação divagante. Nesse sentido, *A educação pela pedra*, mais que outros livros de Cabral, narra a história do poeta lúcido que luta para domar no poema o acaso, o imprevisível, o subconsciente. Para compensar esses recursos, ou no lugar deles, o livro valoriza a imaginação estrutural e o artifício retórico, manipulados para produzir estabilidade e coerência estilísticas.

Nesse ponto, a integridade da pedra, seu sentido físico de permanência e constância, de resistência diante da ação corrosiva do tempo, articula-se com a ética estilística presente no livro (e em toda a obra) de Cabral. Talvez, por isso, por estabelecer relação de coerência estreita e ampla com o livro, o título do poema “A educação pela pedra” passou a designar o conjunto dos poemas. *O duplo ou a metade* possui significação geométrica consoante com a estrutura global do livro. No entanto, e de certo modo, “educação” e “pedra” cobrem esse sentido e agregam-lhe outros, como o da resistência ética: “A lição de moral, sua resistência fria / ao que flui e a fluir, a ser maleada;”.

O título “A educação pela pedra”, em princípio, enquadra o poema no gênero da poesia didática. A função didática da poesia remonta à Antiguidade. Edificar o homem com valores morais, através do aperfeiçoamento de sua percepção estética, ou de sua sensibilidade para o estético, sempre esteve na pauta de intenções do poeta até meados do século XIX, quando arte e moral começaram processo de divórcio, se não no nível pragmático, ao menos no textual. No esquema tradicional da poesia didática, o poema guarda e expressa valores sublimes, que dirige ao leitor, alvo do discurso poético. No poema de Cabral, esse esquema ganha arranjo alterado: plasmada em

discurso antilírico, a pedra, imagem antissublime, é nomeada ser edificante, sua doutrina ou sua presença instrui.

A doutrina da pedra é diversificada, ou seja, não apenas ético-moralista. Seguindo modelo quaternário, comum na poética cabralina, a doutrina da pedra, na primeira parte do poema, divide-se em quatro lições: (1) a de dicção, cujo tema é o impessoalismo; (2) a de moral, que trata da resistência; (3) a de poética, que advoga a imagem concreta; (4) e a de economia, que ensina compactação. A pedra, pois, ensina sua natureza: a pedra é compacta, concreta, resistente e despersonalizada. Mas a quem interessam esses valores? Quem deve ser doutrinado pela pedra? Em princípio, o leitor. E qual seria o objetivo da educação do leitor pela pedra?

Cabral, como já mencionado, é poeta e crítico, ou melhor: poeta-crítico. Tal fusão mostrou-se conveniente, ou mesmo necessária, se se considerar que Cabral criou uma estética própria, erigiu, a partir de outros, um sistema poético pessoal. Em certo sentido, a poesia crítica cabralina tomou para si a tarefa de “educar” o leitor para essa poética, formá-lo nesse sistema. A educação cabralina se faz pelo poema, conjugando assim teoria e práxis, como ocorre, em linhas gerais, com o subgênero lírico “arte poética”. Toda poesia de Cabral, sendo crítica, é composta de “artes poéticas”, ou poemas-manifestos. Os poemas críticos (dedicados a artistas, esportistas), em particular, são bastante representativos da modalidade doutrinária, pois, sob pretexto da análise da outridade, a poética cabralina define-se a si mesma (sem deixar de, ao mesmo tempo, definir criticamente o outro). Em outras palavras, a poesia de Cabral se vale do outro para iniciar o leitor nos postulados da peculiar poética cabralina.

É sob essa perspectiva que a pedra educa o leitor. Suas propriedades destacadas no poema – “voz inenfática”, “resistência fria”, “carnadura concreta”, densidade compacta – são as mesmas que formam o eixo de sustentação da poesia de Cabral. Educar-se pela pedra, pois, equivale a educar-se pela poética cabralina, a partir de sua frequência. Nesse sentido, a pedra possui função similar a

dos artistas analisados em poemas críticos: por meio da dissecação deles, busca a poética cabralina construir (e ratificar) uma imagem de si mesma. Os poetas concretistas, em seus textos teóricos, seguiram com estilo próprio os passos de Cabral. Todo o revisionismo que empreenderam do cânone da literatura brasileira, e toda a crítica (ensaio, tradução) que elaboraram sobre literatura nacional ou internacional, guiou-se sempre pelo critério pertinência *vs.* não-pertinência com a poesia concreta. Ou seja: toda a produção do passado desponta como “válida” desde que, de alguma forma, constitua uma etapa preparatória e antecipacionista da poesia concreta, entendida, segundo seus representantes, como ponto ótimo do processo histórico de evolução das formas literárias.

O narcisismo da poética cabralina, que busca e recolhe no outro traços de si mesma, formou ou ajudou a formar a perspectiva da crítica concretista. Mas em Cabral, o aspecto peculiar é que o sujeito crítico queda-se à sombra do objeto analisado. Ao fundir crítica e poesia, a poética cabralina, seguindo o preceito da impessoalidade, autorreferencia-se por meio de máscara interposta, como em um teatro poético, em que o autor falasse de si por meio de suas personagens, dotadas de vida própria. Por esse argumento, a pedra de “A educação pela pedra” é, como todas as máscaras do teatro cabralino, espécie de *metáfora denotativa*, ou seja, metáfora da poesia cabralina e objeto preservado em si. As propriedades naturais da pedra (resistência, concretude, alta densidade) são mantidas e ao mesmo tempo transferidas à poesia cabralina.

Outro poema de *A educação pela pedra* que trata de educação e poesia é a série “O mar e o canavial” / “O canavial e o mar”. Nestas composições, como em “A educação pela pedra”, objeto e matéria poética se intercomunicam, o que é ensinado ou o que é aprendido pelo mar ou pelo canavial,

a elocução horizontal de seu [do canavial] verso;

a geórgica de cordel, ininterrupta,

narrada em voz e silêncios paralelos.

.....
o avançar em linha rasteira da onda;
o espraiar-se minucioso, de líquido,
alagando cova a cova onde se alonga. (“O mar e o canavial” EP 8-9; vv. 2-
4;10-12)

são valores de uma educação em que o professor (canavial ou mar) inicia o aluno (mar ou canavial) nos meandros de uma poética cujos preceitos (visados ou preteridos) coincidem com os da poética cabralina.

“OUTRA EDUCAÇÃO PELA PEDRA”

Separada por asterisco, a segunda parte descreve “outra educação pela pedra”. A educação anunciada no título divide-se, pois, em duas: “uma” e “outra”. A primeira, segundo argumentos expostos acima, é poética, ou literária, ou artística, dependendo da dimensão em que se queira inserir o poema. É poética mas em relação à poesia de Cabral, ou seja, não em sentido de uma epistemologia do poético. Ao supor ou entrever uma zona de intersecção entre propriedades da pedra e preceitos da poética cabralina, o poema empresta à pedra significação de *alter ego* dessa poética. E ao emprestar significação particular à pedra, o poema age “de fora para dentro”, isto é, da cultura para a natureza, movimento oposto ao descrito na segunda parte.

A “outra educação” apresenta, como consequência, *outra* pedra. Ao contrário da primeira, a segunda não ensina, não é didática, mas “pré-didática”. Ou seja: dispõe-se num tempo anterior ao da primeira. Dispõe-se também num espaço definido: o sertão. A condição “pré-didática” da pedra sertaneja faz com que sua frequência, por parte do sertanejo (também pré-didático), não resulte em aprendizagem: “No Sertão a pedra não sabe lecionar, / (...) lá não se aprende a pedra”, mas em conformação anímica: “lá a pedra, / (...) entranha a alma”. A pedra sertaneja é pois agente, no

sentido ativo do termo: “de dentro para fora”, ela “entranha a alma” do sertanejo, forma sua sensibilidade, seu modo de ser, mesmo à revelia dele. Já a pedra poética da primeira parte mostra-se agente mas no sentido passivo da palavra: “de fora para dentro”, o leitor precisa buscá-la, “frequentá-la”, “soletrá-la”, e de certo modo, inventá-la, para ser depois por ela educado.

Pode-se entrever em “A educação pela pedra” uma narrativa oblíqua ou fragmentada, dividida em duas partes e quatro momentos principais: a (A-1) “pedra de nascença”, “no Sertão”, “pré-didática”, que (A-2) “entranha a alma” do sertanejo, e a (B-3) pedra-poema, posterior, didática, que (B-4) educa o leitor na estética da pedra. A questão que o poema deixa em aberto (e que parece ser sua questão central) é sobre as possíveis relações entre as partes, ou seja, entre a pedra “no Sertão” e no poema. Em princípio, ambas estão unificadas no título, que alude a *uma* educação e a *uma* pedra. No entanto, o poema desmembra a educação, e por conseguinte a pedra, em “uma” e “outra”: didática e “pré-didática”, que educa a consciência e que “entranha a alma”, “de fora para dentro” e “de dentro para fora”, no poema e “no Sertão”. Por essa divisão, pode-se de início pensar nas célebres *duas águas* (no caso, *duas pedras*) cabralinas: a metapoesia e a poesia social. Todavia, o poema problematiza, ou parece problematizar, outra dicotomia: discurso literário e natureza referencial, que repete, em nível específico, a dicotomia saussuriana significado e significante, ou conceito e imagem acústica.

A pedra da primeira parte é culturalizada, ou seja, dotada de camadas culturais de significados (locucional, moral, poético, econômico), aos quais o poema atribui valor, no caso, positivo, já que em sua forma assume as propriedades conferidas à pedra. Por conter, ainda que por convenção, estas propriedades, é que a pedra torna-se educadora: ser culturalizado, a pedra é capaz de comunicar sua cultura adquirida a quem com ela conviver, desde que o convívio se dê com outro ser cultural, no caso, o leitor. Na segunda parte, o poema opera uma espécie de redução femomenológica: retira (ou descasca, como a uma cebola) as camadas culturais que revestem a

pedra, ao mesmo tempo em que a localiza geograficamente: “No Sertão a pedra não sabe lecionar, / e se lecionasse, não ensinaria nada”, porque no sertão a pedra *é* nada (como o produto de uma cebola depois de inteiramente descascada), do ponto de vista cultural. Sua presença informa a quem a vê, o sertanejo, apenas sua forma concreta. A pedra sertaneja reduz-se à sua aparência física porque o sertanejo que a mira e que com ela convive não lhe empresta sentido, apenas capta-lhe a presença, que incorpora, que assimila, em nível infraconsciente. Estamos num mundo, pois, esvaziado de significação, reificado, que nivela homens e pedras.

A pedra-em-si de Cabral não faz, como a poesia de Alberto Caeiro, por exemplo, crítica às implicações da cultura. Não propõe o resgate de um tempo mítico e humanizador perdido, como a poesia de Octavio Paz (ver cap. 4). A questão que o poema de Cabral coloca é: que tipo de vinculações podem ser estabelecidas entre a imagem intelectualizada da pedra no poema e a realidade hostil da pedra no sertão? E como correlatas: até que ponto a pedra poética se alimenta ou não da pedra sertaneja? Estaria, de certa forma, uma contida na outra? Em que medida podem ser aproximados ou não o leitor educado pela pedra no poema e o iletrado sertanejo educado pela pedra no sertão? Como definir a posição e a distância do poema frente a matéria bruta, da realidade empírica, que ele plasma como evento lingüístico em seu corpo textual?

Considerando estas questões, “A educação pela pedra” encena a problemática relação entre discurso literário e suas possíveis fontes extratextuais. Em princípio, o poema se divide em duas partes distintas: “uma educação pela pedra” no poema (pedra textual, verbalizada) e “outra educação pela pedra: no Sertão” (pedra física, realidade pré-verbal – ainda que verbalizada no poema). Em tese, e tal como o poema as representa, a primeira, pedra-educação, é acessível ao leitor através de exercício intelectual; a segunda, pedra-pedra, ao sertanejo através de experiência sensorial. Num primeiro momento, não há vasos comunicantes entre elas. Todavia, como já citado, o título do poema as unifica, relativizando-lhes as contradições, amenizando-lhes os conflitos, e assim sugerindo

uma leitura intelecto-sensorial da imagem poética. Frequentar a pedra literária, “soletrá-la”, constitui uma forma de educação (estética, intelectual). Mas habitar a pedra bruta do sertão, matéria-prima e pré-semântica, também representa um modo de aprendizagem (sensível, telúrica). O poema localiza-se nessa encruzilhada: não se compõe só de literariedade, nem só de vivência pessoal. Seu autor/leitor ideal é o que apresenta credenciais de inteligência e sensibilidade, cultura da tradição (coletiva) e experiência empírica (individual), é o que conhece, enfim, pedra literária e pedra sertaneja (“no Sertão”).

Nesse ponto, Cabral pode ser aproximado do primeiro Drummond, que em *Alguma poesia* estampa o poema-minuto “Bahia”, última parte da série “Lanterna Mágica”, que diz: “É preciso fazer um poema sobre a Bahia... / Mas eu nunca fui lá.” (PP 12; vv. 1-2). Ou o poema “Lagoa”:

Eu não vi o mar.

Não sei se é bonito,

não sei se ele é bravo.

O mar não me importa.

Eu vi a lagoa.

A lagoa, sim.

A lagoa é grande

e calma também. (PP 13; vv. 1-8)

Os excertos de Drummond discutem, sob uma determinada ótica, a origem do enunciado poético. Segundo a perspectiva adotada, deve haver vinculação entre experiência empírica (física, espacial) e expressão poética. Ou seja: o primeiro termo da equação é pressuposto ficcional do segundo. Com isso, Drummond (1) refuta a vivência da imaginação como fonte de poesia (como defendiam os românticos) e valoriza os limites do conhecimento sensível como manancial do

discurso poético. E (2) apresenta olhar retrospectivo, que teoriza sobre a nascente do fenômeno lírico, localizando-o na percepção sensorial e memorialista do sujeito poemático. Por certo, o modo irônico que sobressai das passagens relativiza o conteúdo discursivo, tornando-o semanticamente instável. Todavia, as bases apresentam consistência de comunicação com o restante da obra inicial de Drummond, bases que poderiam ser definidas sob os termos: sentimento telúrico e memorialismo de experiência empírica (biossocial).

Aqui, as metáforas poéticas de Cabral e Drummond se cruzam. O telurismo imanentista declarado por ambas as obras é, de certa maneira, um modo de manifestar apreço à dimensão concreta do texto poético bem tramado, de malha densa. Do outro lado, o resgate da experiência vivida funciona como apontamento retrospectivo que rejeita, de maneira oblíqua, a condição do poema como texto de intervenção social, de caráter pragmático.

* * *

* *

*

NOTAS

1. Baseio minha afirmação sobre o efeito do verso octossilábico em comentário do próprio Cabral acerca do *Auto do frade*: “Para o ouvido brasileiro o verso de 8 sílabas, sobretudo se você não acentua na quarta sílaba, soa como prosa. ... Veja você no *Auto do frade*. O frei Caneca fala em 7 sílabas, mas quando o povo está falando na rua, muda para 8. O verso de 7 sílabas dispara melhor. Para os comentários do povo, tenho a impressão de que o verso de 8 sílabas, mais próximo da prosa, era melhor. Eu prefiro o verso de 8 sílabas porque para o nosso ouvido ele não soa como verso, soa como prosa” (cdt. em Athayde 93).

2. Em 1960, trabalhando em Madrid e sofrendo um pouco de depressão, Cabral, por indicação de amigos, procurou o então famoso psiquiatra espanhol López Ibor. Na oportunidade, Ibor pediu a Cabral um livro do poeta. Cabral deu-lhe uma edição de *Duas águas*. Depois da leitura, o psiquiatra mostrou-se impressionado com a obsessão do poeta pelo tema da morte: “Doutor López Ibor – respondeu Cabral – o senhor naturalmente está se referindo a *Morte e vida severina*, esse tipo de coisa. A morte de que falo não é a morte individual, rilkeana: é a morte social.’ Disse ele: ‘Aí é que você está enganado. Isso é uma maneira pela qual você está falando na sua morte sem falar, como Rilke, na primeira pessoa. De forma que a sua obsessão pela morte é tão grande que o senhor é interessado pela miséria.’ ... ‘Realmente – respondeu Cabral – talvez seja esse meu pavor da morte que me dê sensibilidade para essa miséria social.’ É uma possibilidade psicológica. Ele disse: ‘O senhor pensa que está falando na morte dos outros, o senhor está falando é na sua morte’” (ctd. em Athayde 61-62). Sem pretender estabelecer nexos de nenhuma ordem, esta última afirmação coincide com o argumento, aqui exposto, da auto-referência dramatizada, pela qual a poética cabralina fala de si sem se valer do discurso em primeira pessoa.

3. Cabral trata o tema do pudor de escrever e do despudor de publicar o que se escreve em “Exceção: Bernanos, que se dizia escritor de sala de jantar”, poema de *Museu de tudo*.

4. O competente livro de José Castello, *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma* (Rio de Janeiro: Rocco, 1996: 95-96), comete pequeno e insignificante equívoco: confunde em rápida passagem os toureiros Manuel Rodríguez e Manolo González (Manuel González Cabello). Este é citado no primeiro verso de “Alguns toureiros”. A este, também, falecido em 1987, Cabral dedicou o poema “Manolo González”, incluído em *Sevilha andando* (1990). O toureiro que Cabral assistiu por duas vezes, em julho de 1947, e depois retratou em “Alguns toureiros” foi Manuel Rodríguez, morto em ação, em agosto de 1947.

5. Cito *The Anxiety of Influence* como referência seminal e medular de Harold Bloom sobre o tema das relações do poeta/poema com suas fontes. Bloom, no entanto, tratou o assunto em outras obras como *A Map of Misreading* e *Poetry and Repression*.

6. A resposta de Augusto de Campos a Roberto Schwarz encontra-se em “Dialética da maledicência” (*À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989: 175-79).

7. Outros exemplos poderiam ser aqui agregados. Teria, por hipótese, o Parnasianismo brasileiro alcançado o prestígio que alcançou em seu tempo, sem a contraparte do lirismo cívico e do lirismo erótico de Olavo Bilac? Não seria de fato o “antiparnasianismo” de Bilac o elemento responsável pela definição de seu lugar histórico acima dos demais poetas parnasianos?

8. Sem pretensão de estabelecer vínculos entre as passagens, apenas aponto a possibilidade de leitura em paralelo do “amor mineral”, de “pedra a pedra”, de Cabral, e o encontro de Paraguaçu e Diogo Álvarez, em *Caramuru*, de Santa Rita Durão, descrito nos versos: “Pára um, vendo o outro; mudo, e quedo, / Qual junto de um penedo outro penedo” (2, 81) (Edição Hernâni Cidade. Rio de Janeiro: Agir, 1961: 24).

9. Transcrevo o poema “A educação pela pedra” tomando como base sua primeira edição, publicada em livro homônimo. O texto da *Obra completa*, que venho utilizando neste trabalho, apresenta uma pequena variante, apenas de pontuação, no verso 14: “e se lecionasse não ensinaria nada;”.

CAPÍTULO 3

NERUDA E A PEDRA “DESISTÓRICA”

Y el rústico linaje,
que fue de piedra dura,
vuelve otra vez viviente en escultura.
...

Lección te son las hojas,
y maestros las peñas.

Francisco de Quevedo, “Sermón
estoico de censura moral”

O poema XVII, de Pablo Neruda, inserto em *Las piedras del cielo* (1970), se abre com os versos “Pero no alcanza la lección al hombre: / la lección de la piedra:” (PCi 47). À semelhança de “A educação pela pedra”, de João Cabral de Melo Neto, o poema nerudiano trata também de relações entre pedra e educação: a pedra que ensina. Mas as similaridades entre os poemas não vão muito além deste ponto. A aproximação dos textos – se se os aproxima – resulta mais em contraste que identificação. Também os projetos poéticos (mais que suas realizações) de Cabral e Neruda se antagonizam mais que se tocam, e esta divergência possui ao menos um registro literário: o poema “España en el corazón”, de João Cabral. Nesta composição, a poética antilírica de Cabral refuta a imagem do coração, usada por Neruda para falar da Espanha e da Guerra Civil espanhola em seu célebre poema de 1937, cujo título o texto de Cabral ironicamente se apropria, e propõe outras como “tripa” e “colhão”.

A Espanha é coisa de colhão,
o que o saburroento Neruda
não entendeu, pois preferiu
coração, sentimental e puta. (OC 547; vv. 25-28)

O posicionamento de Cabral em relação ao Neruda social estendeu-se também ao Drummond “nerudizado”, o da chamada poesia pública, que, em sentido amplo, inicia sua trajetória com *Sentimento de mundo* (1940) e a culmina com *A rosa do povo* (1945). A pedido de Drummond, Cabral fez a revisão das provas de *A rosa do povo*. Naquela altura, o revisor parece não ter se manifestado sobre a presença do poeta chileno na poesia drummondiana. Depois, à medida que a poesia de Drummond tomava rumos diferentes dos buscados e propostos por Cabral, e após o estremecimento das relações pessoais entre ambos, o poeta recifense passou a referir-se em tom de reproche à “nerudização” do poeta mineiro, que Cabral considerou uma regressão estético-estilística (Cançado 200-01; Lucas 102).

A influência de Neruda na poesia de Drummond é, como toda influência, difícil de ser medida e avaliada. Como já citado no primeiro capítulo, Drummond refere-se a Neruda num poema de *A rosa do povo*, que trata, entre outros, do tema das fontes literárias que alimentam a poesia drummondiana:

Furto a Vinicius

sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo.

Que Neruda me dê sua gravata

chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus, Maiakovski.

São todos meus irmãos, ... (“Consideração do poema” PP 94; vv. 13-17)

A referência a Neruda nesta passagem mostra um Drummond atento e intuitivo. A metáfora da “gravata chamejante” parece fazer alusão combinada ao lirismo social-participativo (*gravata*) e ao erótico-amoroso (*chamejante*) do poeta chileno, que interessam ao brasileiro. Uma referência indireta a Neruda pode também ser encontrada no *enjambement* de “gravata / chamejante”. A fratura do segmento substantivo-adjetivo ou determinado-determinante pode ser lida como prenúncio de um recurso estilístico que, embora presente na poesia nerudiana até 1945, afigurar-se-á

típico de um Neruda posterior, sobretudo o das odes elementares. Alejo Carpentier destaca este recurso da poesia nerudiana num texto de 1974, escrito em homenagem ao poeta: “el encabalgamiento que nunca rompe con el ritmo general de la estrofa” (57).

Do outro lado, Neruda sempre manifestou apreço pela obra de Drummond. Quando questionado sobre a moderna poesia brasileira, o poeta chileno citava Drummond, Vinicius de Moraes e Jorge de Lima como leituras preferidas (Lispector 277) ⁽¹⁾. Drummond e Neruda tiveram contato pessoal durante a visita do poeta chileno ao Rio de Janeiro em fins de julho de 1945 (antes, portanto, da publicação de *A rosa do povo*, ocorrida em dezembro de 45, e depois da participação de Neruda no célebre comício em homenagem a Luís Carlos Prestes, no Pacaembu, ocorrido no dia 15 de julho). No final desse ano, Drummond rompe com o Partido Comunista, ao qual de fato nunca pertenceu. De toda a forma, tal ruptura levou Neruda a declarar numa entrevista, pouco tempo depois, que a “América tinha dois traidores: González Videla [presidente do Chile no período de 1946-52] e Carlos Drummond de Andrade”, declaração que muito lisonjeou o poeta mineiro, dado o paralelo feito com figura tão eminente, ainda que polêmica, da política latino-americana (Caminha 25). Mas, à parte questões político-partidárias, Neruda e Drummond sempre se admiraram, e suas obras possuem diversas similaridades.

OBRA CÍCLICA

Dentre outras afinidades e aproximações possíveis, as obras de Drummond e Neruda possuem trajetórias cíclicas. Por “trajetória cíclica”, entenda-se a caracterização de uma obra poética que apresenta fases distintas, que formam um ciclo, findo o qual o poeta, em tese, para de renovar-se e passa a recuperar ou rejeitar traços e recursos de fases passadas. Na moderna poesia latino-americana, Borges e Bandeira, além de Drummond e Neruda, são exemplos de poetas que compuseram obras cíclicas que, no todo, demonstram ecletismo e experimentação ⁽²⁾. Em outro

sentido podem ser caracterizadas as obras de Oswald de Andrade, João Cabral, Oliverio Girondo e Octavio Paz, por exemplo, poetas que preferiram adotar uma postura “ética” de manter-se mais ou menos fiéis a certos postulados críticos que funcionam como suportes básicos de suas criações.

Por certo que tais afirmações podem ser facilmente contraditas dado o alto grau de generalização que elas contém. Tal modelo de análise ou de aproximação crítica, presente em manuais de literatura, só se justifica se utilizado com objetivos específicos. Ou seja: dizer que o Neruda das *Odas elementales* difere estilisticamente do de *Canto general*, ou que o Drummond de *Lição de coisas* distingue-se do de *A rosa do povo* são asserções tão úteis quanto precárias, dependendo do ponto a que se pretende chegar, do argumento que se quer demonstrar, da perspectiva teórica de que se revestem tais asserções. No caso do presente capítulo, são dois, em princípio, os objetivos: (1) identificar a tendência de valoração crítica negativa de uma obra (um título, um livro) posterior a um determinado ciclo, e (2) mostrar como esta mesma obra retoma ou estabelece diálogo com outras anteriores, pertencentes ao ciclo. Para tanto, vejamos como em geral se descrevem as trajetórias poéticas de Neruda e Drummond.

Em relação a Drummond, a historiografia crítica identifica um percurso que nasce com a poesia irônica e de vanguarda de *Alguma poesia* (1930), passa pelo lirismo participante de *A rosa do povo* (1945), dá uma guinada ao estilo e tom classicizantes de *Claro enigma* (1951), segue até o experimentalismo formal de *Lição de coisas* (1962) e desemboca no memorialismo de *Boitempo* (1968). Aqui, segundo critérios críticos mais ou menos aceitos, finda-se o ciclo drummondiano. E o que vem depois? Segundo estes mesmos critérios, repetição. Ou: retorno a recursos já experimentados pelo poeta. Dentro dessa perspectiva, o que Drummond produz após 1968 possui menos apelo crítico que sua obra anterior. Depois de 1968, Drummond, em tese, teria como que se tornado um nostálgico-diletante, que escreve poemas mais pelo prazer do vício que pelo vigor do gênio, por assim dizer (³). Algo semelhante, do ponto de vista estrutural, ocorre com Neruda. Sempre segundo

essa visão crítica de raízes positivista e romântica, a obra nerudiana nasce com o lirismo erótico-amoroso de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), chega ao vanguardismo surrealista bem-acabado com *Residencia en la tierra* (1933-35), atinge o pico da poesia épica e pública com *Canto general* (1950), vai ao essencialismo cotidiano das *Odas elementales* (1954-59), segue até o lirismo conversacional e irônico com *Estravagario* (1958) e aporta na poesia memorialista com *Memorial de Isla Negra* (1964). E o que vem depois? Repetição. Ou: retorno a recursos já experimentados. Em suma, um Neruda supostamente menos interessante por apresentar um grau menor de originalidade.

Tal critério de avaliação crítica tende, pois, a desvalorizar a produção literária posterior ao encerramento do “ciclo” de criação, como se este encerramento encerrasse a própria idéia, em sentido romântico, de criação. Em outras palavras, a noção de ciclo, tal como aqui se descreve, regula ou constrói o valor *a priori* de uma obra “cíclica”. Por essa perspectiva, os poemas de *Las piedras del cielo*, publicados em 1970, são uma recompilação estilística de um Neruda tardio. O conceito de “recompilação estilística”, tal como aqui vem proposto, possui ao menos duas conseqüências de leitura crítica: uma axiológica (Neruda se repete, e a repetição constitui, por si, um desvalor), e outra retórica (Neruda se repete, mas o quê e como ele repete?). O enquadramento retórico do poema XVII, e não seu sentido axiológico *a priori*, é o que aqui se pretende, em princípio, descrever e comentar. Para tanto, transcreve-se o poema:

Pero no alcanza la lección al hombre:

la lección de la piedra:

se desploma y deshace su materia,

su palabra y su voz se desmenuzan.

El fuego, el agua, el árbol

se endurecen,

buscan muriendo un cuerpo mineral,
hallaron el camino del fulgor:
arde la piedra en su inmovilidad
como una nueva rosa endurecida.

Cae el alma del hombre al pudridero
con su envoltura frágil y circulan
en sus venas yacentes
los besos blandos y devoradores
que consumen y habitan
el triste torreón del destruído.

No lo preserva el tiempo que lo borra:
la tierra de unos años lo aniquila:
lo disemina su espacial colegio.

La piedra limpia ignora
el pasajero paso del gusano. (*PCi* 47-49; vv. 1-21) (⁴)

ANÁLISE: PANTEÍSMO IMANENTISTA

O poema desenvolve-se em torno de um motivo clássico: o conflito ou contraste entre permanência e efemeridade das coisas no mundo. O primeiro termo desse par opositivo é figurativizado na imagem da pedra, o segundo, na do homem. Pedra e homem se veem inseridos numa dimensão transhistórica, alegórica, que reveste o discurso lírico de caráter filosófico e moral.

Neste caso, não estamos diante do Neruda político-social, nem do erótico-amoroso, nem do memorialista. O que se nos apresenta enfim é um Neruda especulativo e pessimista, que reflete sobre o homem e o mundo, ou sobre a condição do homem no mundo. Logo, o Neruda do poema XVII está próximo, no plano do conteúdo, ao de *Residencia en la tierra* (I e II). No plano dos recursos formais, embora possam ser apontadas algumas semelhanças com o Neruda residenciário, este, em sentido amplo, não mais se repete, ou sim, em alguns poemas de *Canto general*. A partir de *España en el corazón*, poema escrito e publicado em 1937, Neruda inicia sua trajetória de poeta público, de recitais, de lirismo de comunicação direta, de retórica discursiva, ora prosaica, ora altissonante, mas quase sempre de efeito imediatista. Por “efeito imediatista” entenda-se a poesia que busca tocar a sensibilidade do leitor ou da platéia no momento da leitura. Assim não ocorre, por certo, com os poemas intelectualistas (ou herméticos, na terminologia de Amado Alonso) das *Residencias*.

Os motivos da brevidade das coisas no mundo, do tempo satúrnico, devorador, do paradoxo da *constância da inconstância* da natureza, do consequente anseio individual de perenidade, que se vincula com a ideia de transcendência espiritual, da existência enganosa, ou do engano dos sentidos, do *carpe diem* e outros afins tornaram-se clichês da poesia lírica seis e setecentista de língua espanhola. Há por certo raízes renascentistas e barrocas, em particular quevedianas, no poema XVII. São estas, aliás, as mesmas que sustentam e enformam a estrutura ideário-sentimental das *Residencias* (Alonso 15-35). Daí que haja relações temáticas entre o poema XVII (e outros de *Piedras del cielo*) e poemas residenciários. Em termos mais específicos, aquele recupera e refaz alguns aspectos centrais destes. Logo, para ler criticamente o poema XVII, faz-se necessário emparelhá-lo com alguns poemas das *Residencias*, com os quais, sobretudo no plano conteudístico-argumentativo, ele estabelece diálogo.

Nas palavras de Amado Alonso, o Neruda das *Residencias* “ve cada cosa del mundo en una disgregación incontenible. ... Es la visión alucinada de la destrucción, de la desintegración y de la forma perdida” (20; 22). Na mesma linha, seguem os comentários de Emir Rodríguez Monegal

sobre os poemas residenciários: “Es esta ya una poesía de destrucción y permanencia” (195). Ilustrar estes argumentos com versos não constituiria tarefa difícil, dado o caráter bastante regular e uniforme desta obra nerudiana. Já o título do primeiro poema, “Galope muerto”, e seu primeiro verso, “Como cenizas, como mares poblándose” (*OC I* 257), apontam para o entrelaçamento de vida e morte, que funciona como *leitmotif* do livro. *Leitmotif* presente, entre outras, na imagem horaciana “del río que durando se destruye” (“No hay olvido (Sonata)” 343; v. 4).

Em sentido amplo, a idéia de “duração” nos poemas das *Residencias* faz-se próxima à noção de deleite de uma existência perene e estável; no outro extremo, a consciência da “destruição” constante dos seres que habitam o tempo conduz a um sentido de desaprumo e desgaste emocional do sujeito lírico. Este, por fim, consciente de sua fragilidade, procura refúgio na ideia de fortaleza: “Tal vez la debilidad natural de los seres recelosos y ansiosos / busca de súbito permanencia en el tiempo y límites en la tierra” (“Significa sombras” 295; vv. 9-10). “Permanencia en el tiempo” e “límites en la tierra” formam um par de expressões complementares. E nesta complementaridade reside um aspecto que pode ser considerado original ou singular em Neruda, se consideradas suas fontes renascentistas e barrocas já mencionadas. Nestas, o conceito de “permanência no tempo” vincula-se à idéia de transcendência (ou deslimite) do espírito, às vezes metaforizado em imagens materiais, como mármore, bronze, diamante, ou na arte; todos estes elementos, no entanto, são revestidos de sentido metafísico. Neruda, ao contrário, subordina a noção de “permanência no tempo” aos “límites na terra”, buscando o metafísico nos contornos do mundo sensível, tomado em sua dimensão natural. Há nessa busca algo da herança do panteísmo romântico mas transformado, por assim dizer, em *panteísmo imanentista*. O divino manifesta-se através da natureza que vence a ação destrutiva do tempo, como as pedras, mas a estas não se imputa nenhuma conexão com o transcendente, elas apenas acumulam em seu corpo *substância temporal*, daí sua condição de natureza

divina. Implicitamente, à esta vincula-se outra: a de natureza estética potencial, que o poema procura plasmar ou consubstanciar na linguagem.

No poema XVII, a pedra, em sua dureza, ensina ao homem a lição de permanência no tempo. Mas o homem “no alcanza la lección”. E sua falha constitui, por assim dizer, sua maldição. O poema lamenta esta condição *maldita* na qual se encerra a humanidade. Neste sentido, em sua meditação e lamentação sobre a morte e o transitório humano, o discurso lírico se insere na tradição do gênero elegíaco. Dentro desta tradição, o sentido de consolo, que fecha o ciclo de reflexão e lamento diante da morte e do efêmero (Guizado), vem representado pela mineralização da matéria. O mineral pois, neste sistema, é o divino natural que consola com seu exemplo, com sua lição, que sustenta o dinamismo do efêmero, como “la roca [que] mantiene su flor diseminada” (*OC I* 435; v. 2).

O poema “Alturas de Macchu Picchu”, que compõe o segundo canto de *Canto general*, e de onde se extraiu este verso, também se vale do motivo da pedra para tematizar a fixação material do tempo como imagem contraposta ao fluxo temporal que leva morte e esquecimento às coisas. A visão das ruínas de Macchu (ou *Machu*, com um *c*, segundo a grafia tradicional)⁽⁵⁾ Picchu desencadeiam no narrador uma reflexão sobre, entre outros temas, permanência e esquecimento históricos:

Qué era el hombre? En qué parte de su conversación abierta
entre los almacenes y los silbidos, en cuál de sus movimientos metálicos
vivía lo indestructible, lo imperecedero, la vida? (436; vv. 42-44)

O monumento inca surge no poema como uma forma arquitetônica de resistência ao apagamento histórico, de presença física do passado, “una permanencia de piedra y de palabra” (440; v. 22), não apenas memorável (através da palavra) mas também tangível, como toda ruína histórica. Em *Canto general*, a pedra inca possui, entre outros, sentido regional, relacionado ao projeto de

construção de uma identidade latino-americana. Neste ponto, “Alturas de Macchu Picchu” se afasta do poema XVII. Nesta composição, bem como noutras de enquadramento ideário similar, a pedra é uma ruína histórica desnacionalizada, porque toda pedra é uma ruína histórica desmembrada do todo planetário, como registra o poema XXIII, de *Las piedras del cielo*.

No poema XXIII, a voz lírica provém de uma pedra, desprendida da rocha-mãe, do interior da Terra, para existir como mineral solto entre os homens, “sin esperanza de permanecer, / decidido al humano transitorio, / destinado a vivir y deshojarse” (PCi 64; vv. 11-13). Sob este aspecto, os poemas de *Las piedras del cielo* podem ser lidos como contraface universalizante à coletânea *Las piedras de Chile*, publicada em 1961, e que contém composições que giram em torno do mesmo motivo – o mundo mineral – mas tomado segundo uma perspectiva regional ou, mais propriamente, chilena. A polifacetada poética nerudiana, em sua ânsia épica, ou em seu empenho abarcador, oscila entre polos como regional/universal, individual/coletivo, minimalismo/maximalismo, tempo histórico/transhistórico, crença/desesperança, ironia/sinceridade, memorialismo/profecia. Dentro desse sistema, o poema XVII, bem como outros de Neruda que formam variantes do mesmo tema, registra a tensão entre perenidade/transitoriedade das coisas no mundo. O primeiro termo dessa equação, por sua singularidade contraposta à vulgaridade do segundo, e no rastro da tradição lírica seis e setecentista, funciona como polaridade positiva – daí que tenha sido atribuído a ele uma função de exemplaridade didática. Mas – repetindo conceito já exposto –, ao contrário do discurso da tradição na qual se insere, o poema não faz ou sugere vinculações entre o perene e o espiritual ou místico: a dureza concreta da pedra, imagem física do conceito de perenidade, é como um deus natural, que se impõe aos homens quase espontaneamente, ou seja, sem a necessidade da mediação da fé, mas por meio da culturalização da imagem através de um discurso racional.

As relações entre o sagrado e o profano encontram na imagem da pedra uma síntese de representação. Na poesia nerudiana, a pedra é silêncio eloquente, pureza terrestre, forma clara e

enigma, simplicidade e orgulho, “la firmeza y la docilidad”, “ardiente secreto”, “escondido resplandor” (*PCi* “VII” 26; vv. 7-8, 12), “centro del vacío” (“IV” 16; v. 9), “signos sumergidos” (“XIII” 38; v. 11), “perpetuidad oscurecida” (“XXIII” 64; v. 15), “fuego suave” (“XXV” 71; v. 3), “fulgor infinito”, “luz de la eternidad” (“XXX” 84; vv. 18-19), “geometría enterrada” (“XXVIII” 78; v. 13) e “grandeza / irregular” (“XXIX” 80; vv. 5-6), raiz e “piel clara / del espacio” (“XX” 58; vv. 17-18) e “meteorito” (“I” 8; v. 13), origem: “Allí estaba la piedra antes del viento, / antes del hombre y antes de la aurora” (“XIX” 55; vv. 18-19) e fim: “se irá el polvo, el otoño, / los libros y las hojas, / el agua: entonces / brillará el sol de piedra / sobre todas las piedras” (“VI” 22-23; vv. 21-25). O modernismo de Neruda, considerando os exemplos citados, mas podendo-se aplicar o conceito à maior parte de sua obra, tende para a sacralização do profano, para a valorização artística do ínfimo ou inferior, e não para a atitude iconoclasta de profanação do sagrado, da tradição, que esteve na pauta de tendências de vanguarda, exceção feita ao Surrealismo. De fato, sem ser propriamente surrealista, é com esta linha de pesquisa estética que a obra de Neruda, tomada em toda sua amplitude e variedade, melhor dialoga.

RAÍZES CLÁSSICAS E “ESPONTANEIDADE DIRIGIDA”

O primeiro verso do poema XVII se inicia por uma conjunção adversativa: “Pero”. Tal início aponta para algumas direções de significado. A primeira delas indica que o poema participa de um discurso prévio, com o qual dialoga, ou ao qual se encaixa, como complemento; o poema assim é como que uma frase ou um parênteses de um texto maior, que pode ser chamado *sistema cultural*, e que se encontra em constante elaboração. O início *in medias res*, como ocorre no poema XVII, é próprio da tradição épica. E por essa forma de principiar uma narrativa, o discurso épico se opõe ao mítico. Este, em síntese, narra a origem das coisas para delegar um sentido a elas. O poema épico não narra origens, ao menos não como a narrativa mítica. O recurso narrativo *in medias res* pressupõe

um discurso anterior do qual a narrativa épica em parte provém e ao qual se agrega para formar um todo cultural que define ou procura definir valores de uma época. (Todo texto – poema, quadro, discurso político, roupa – pode ser considerado parte metonímica de um todo cultural, frase ou parênteses de um texto maior. No entanto, nem toda manifestação textual traz um signo que pode ser entendido como mimetizador dessa conexão.)

Seguindo este raciocínio, o poema XVII dá continuidade ao antigo debate sobre permanência e precariedade da natureza. Este par, quando atualizado no século XX, ou seja, quando disposto sob a luz do pensamento materialista e dialético, desdobra-se em outros pares como profundidade/superficialidade, densidade/dispersão, intensidade/distensão, essencialidade/aparência, consciência/alienação, pelos quais o poema pode ser lido. Dentro desse sistema binário de oposições, a matéria geológica surge muitas vezes como metáfora de estabilidade disposta no interior de camadas visíveis instáveis. Esta estabilidade oculta guardaria, segundo a lógica dialética, um sentido (“verdadeiro”) que surge alterado (“falsificado”) quando atinge a superfície. Em uma passagem de *Tristes trópicos*, por exemplo, Lévi-Strauss compara os métodos de análise marxista, psicanalítica e geológica, aproximando-os por seu modo invasivo ou prospectivo, além de analógico e decodificador: “os três demonstram que compreender consiste em reduzir um tipo de realidade a outro; que a verdadeira realidade jamais é manifesta; e que a natureza da verdade já transparece no cuidado com que ela procura esconder-se” (56). Com outro modo de expressão, poético e cético, Neruda afirma visão similar a de Lévi-Strauss em “Unidad”, poema de *Residencia en la tierra*:

*Hay algo denso, unido, sentado en el fondo,
repitiendo su número, su señal idéntica.
Cómo se nota que las piedras han tocado el tiempo,
en su fina materia hay olor a edad,
y el agua que trae el mar, de sal y sueño. (OC I 261; vv. 1-5)*

“Sentado no fundo” das coisas, “há algo denso, unido”, preciso como um número que se repete idêntico, e concentrado como uma pedra com sua matéria feita de tempo. Não se trata da unidade primitiva, perdida e buscada (ou encenada sua busca) pela poética de Octavio Paz, como se verá adiante, no próximo capítulo, mas de unidade pulsante e presente no interior dos seres e de suas ações. Seres e ações que, voluntária ou involuntariamente, e por razões várias, buscam encobrir ou fragmentar esta unidade para falseá-la e fragilizá-la, segundo postulam, cada um à sua maneira, marxismo e psicanálise. Avesso, por assim dizer, ao falseamento e à fragilização do mundo e da existência, o narrador de “Walking around”, outra composição de *Residencia en la tierra*, declara, entre irônico e sincero:

Sucede que me canso de ser hombre.

.....

Sólo quiero un descanso de piedras o de lana,

sólo quiero no ver establecimientos ni jardines,

ni mercaderías, ni anteojos, ni ascensores. (OC I 308; vv. 1, 6-8)

A inconsciência da pedra ou da lã, matérias primárias e naturais, representa um ponto de fuga para o cansaço do homem no mundo moderno, uma utopia de autenticidade imóvel em meio ao dinâmico e banalizado espetáculo da existência na modernidade, existência caracterizada por avanços técnicos e comerciais. A desconfiança do primado da razão, do racionalismo técnico-científico, e de suas consequências sobretudo sociais, tal como “Walking around” expressa, tem suas raízes na filosofia do século XIX. A literatura novecentista correspondeu a esse pensamento crítico experimentando formas, mesclando gêneros ou ainda problematizando o tema da racionalidade, seus limites e suas conquistas. No caso de Neruda, parece evidente que a ambicionada inconsciência

estável da pedra provém da assimilação direta ou indireta do célebre “Lo fatal”, de Rubén Darío, cuja primeira estrofe diz:

Dichoso el árbol, que es apenas sensitivo,
y más la piedra dura porque ésa ya no siente,
pues na hay dolor más grande que el dolor de ser vivo
ni mayor pesadumbre que la vida consciente. (PC 778; vv. 1-4)

Há, inclusive, em “Walking around”, uma alusão indireta ao poeta nicaraguense na imagem paródica e degradada do “cisne de fieltro”, disposta no verso terceiro do poema nerudiano: “Sucede que entro en las sastrerías y en los cines / marchito, impenetrable, como un cisne de fieltro” (308; vv. 2-3). A imagem do cisne também remete ou pode remeter à obra poética de Charles Baudelaire, que Neruda conhecia à época da composição de “Walking around”. Todavia, o “cisne de fieltro” parece mais próximo de Darío e em específico do Darío de “Lo fatal” dadas semelhanças de conteúdo entre os textos: “Sucede que me canso de ser hombre” (PN); “pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo” (RD). Ou: “Sólo quiero un descanso de piedras...” (PN); “Dichoso el árbol ... / y más la piedra dura porque ésa ya no siente” (RD). Ou ainda: “No quiero continuar de raíz y de tumba” (PN, 308; v. 23); “... la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos” (RD, 779; v. 11).

Em suma, o início *in medias res* do poema XVII pode ser entendido como recurso discursivo que conecta o texto a uma tradição poética – que inclui também a obra anterior de Neruda – sob a luz da qual deve ser lido para ser melhor compreendido. Assim, por exemplo, se pode compreender a objetividade elocutória que oculta ou esbate a presença discursiva do narrador no poema. O recurso narrativo *in medias res*, como já referido, pertence à tradição da epopeia clássica. Esta, se por um lado se opõe à narrativa mítica, por outro se afasta do discurso lírico, cuja emanção, em síntese, provém de uma *persona* que canta sentimentos suposta ou ficcionalmente experimentados. A

narrativa épica, ao contrário, e por essa perspectiva, elege como escopo ou motivo o mundo exterior e sua transformação histórica, ou seja, centra-se no *outro* e não no *eu*, ou no *outro* pela visão do *eu*, que se pretende neutro e equilibrado, para gerar efeito de confiabilidade e persuasão. O poema XVII oscila estrofes que enquadram ora o homem, ora a pedra, como termos de comparação cujo enfoque provém de uma voz despersonalizada que engendra um discurso de tipologia moral ou moralizante: é lamentável que o homem não tenha alcançado a lição de eternidade da pedra. O “homem”, neste caso, se confunde com a ideia de humanidade. O sujeito lírico surge então como uma espécie de supraconsciência da humanidade, intérprete lúcido da natureza, papel, aliás, atribuído aos poetas no mundo antigo. O recurso da despersonalização da voz lírica, no poema XVII, se coaduna, pois, com o conceito de discurso elevado, no sentido de superior à sensibilidade e ao senso comum dos homens. Através deste recurso, entre outros, o texto busca efeitos como equilíbrio e persuasão, próprios da retórica clássica.

A crítica, em geral, associa os poemas de *Las piedras de Chile* e *Las piedras del cielo*, por sua estrutura e modo de desenvolvimento dos motivos poéticos, às odes nerudianas. Segundo este argumento, estas duas coletâneas seriam sequências não assim identificadas pelo autor de seus quatro livros de odes (*Odas elementales*, *Nuevas odas elementales*, *Tercer libro de las odas* e *Navegaciones y regresos*). A dicção dos versos quase sempre curtos, a elementariedade da imagem da pedra e o enquadramento lírico dotado de objetividade são alguns dos recursos presentes em poemas de *Las piedras de Chile* e *Las piedras del cielo* e que permitem aproximá-los das odes elementares de Nerudas. Seguindo esta trilha de pensamento, a objetivação da voz lírica no poema XVII proviria diretamente das odes nerudianas.

Em linha direta, ou por aproximação, é possível compreender a objetivação lírica no poema XVII como derivada do gênero ódico. Tal argumento, porém, não se incompatibiliza com o da origem clássica, acima exposto. Afinal, a ode é um molde ou sub-gênero lírico proveniente do

período clássico, que Neruda, tal como fizeram poetas românticos no século XIX, aproveitou para atualizar na modernidade. Mas há um ponto, que afasta o poema XVII do modelo clássico ou nerudiano da ode: o pessimismo angustiado. A ode, por tradição, é um canto de louvor ao mundo e aos seres que o povoam, um canto de exaltação à existência. As odes elementares de Neruda respeitam esta tradição ao cantar a cebola, o gato, as meias, o vinho, a chuva, ou mesmo a pedra, em “Oda a la piedra”. Sob este aspecto, como já referido, o poema XVII é elegíaco, mais que ódico.

Da ode, em especial a nerudiana, o poema XVII guarda, ainda que limitado ao tema, o sentido didático: a pedra que ensina. As odes de Neruda, como se sabe, possuem um caráter pragmático-pedagógico que se alimenta em parte da filosofia marxista. Nesse sentido, as odes elementares são manuais poéticos dirigidos ao leitor comum, que ensinam, entre outras lições, o conceito de que menos é mais, ou seja, que há beleza, mistério e grandeza latentes nas coisas em princípio simples como uma alcachofra, uma casa abandonada, um beija-flor, uma lagartixa, um átomo ou um arame-farpado. Que sobretudo há beleza, mistério e grandeza no homem simples e no seu modo de mirar as coisas. As odes nerudianas buscam iluminar o mundo marginal ou marginalizado, para que a existência humilde ganhe relevo e dignidade, ao menos na poesia, mas com a esperança de que a realidade textual constitua via de acesso a uma forma de ação que implique solidariedade social. Ou seja, com a esperança de que a lição da poesia solidária seja assimilada e praticada pelo homem na forma de ato solidário.

Mas o mesmo não se dá com a lição que a pedra ensina ao homem, segundo o poema XVII: “Pero no alcanza la lección al hombre: / la lección de la piedra”. E qual, enfim, é a lição da pedra? As lições da pedra são de firmeza e fortaleza, virtudes que o homem primitivo abstraiu, entre outros modos, da contemplação das pedras: “¿De qué otro lugar podrían haber emanado? Suponer que las ideas (no ya sus nombres) de estas virtudes proceden de las vivencias de las virtudes mismas ... es tanto como suponer que al opio le corresponde la virtud o poder de hacer dormir porque tiene la

virtud dormitiva” (Bueno, “Filosofía” 2). Por esta perspectiva, a pedra nerudiana do poema XVII postula ser representação do ente em si, derivada da experiência sensorial do homem com o mundo físico, e transformada (ou deformada) em código cultural *a posteriori*. Em outras palavras, pedra pura, cuja pureza lhe confere, ainda segundo a lógica primitivista, *status* de nume natural.

Assim, o signo “pedra” no poema XVII busca representação do objeto referencial concreto, destituído – nos limites da possibilidade – da carga de cultura que, no mundo racionalizado, sempre atua sobre as coisas. Do contato primordial do homem com o objeto pedra nasceriam ideias (ainda sem seus nomes, como afirma Bueno, acima) como firmeza e fortaleza, que o homem, segundo o poema, deveria imitar. Nesse ponto, a poética nerudiana se mostra coerente com o postulado de elementariedade à que se vincula, em sentido amplo e em diversos momentos, sua produção. Que, afinal, significa poética do elementar na obra de Neruda? De modo sumário e parcial, significa incorporar imagens do mundo natural preservando seus sentidos primários, e agregando outros (sem desfigurar os primeiros), através da manipulação de tropos (sobretudo a metáfora) e figuras, mas utilizados de modo controlado, a fim de que o discurso alcance efeito de “espontaneidad dirigida” (PN, OC V 694).

Neruda postula para sua poesia o conceito de criação semi-espontânea, em que os fatores de ordem racional e irracional se conjugam em equilíbrio na obra de arte:

El poeta que no sea realista va muerto. Pero el poeta que sea sólo realista va muerto también. El poeta que sea sólo irracional será entendido sólo por su persona y por su amada, y esto es bastante triste. El poeta que sea sólo un racionalista, será entendido hasta por los asnos, y esto es también sumamente triste. (OC V 692)

Em outros termos, ou partindo de outras dicotomias, a poesia nerudiana, segundo suas próprias postulações, alimenta-se de cultura e experiência, de livros e da observação empírica do mundo circundante. Mas, para marcar uma posição antiintelectualista, Neruda em muitos momentos

prioriza o natural da vivência e da ação transformadora do mundo, dispondo em segundo plano (sem negá-lo), estrategicamente, o artificial da cultura racionalizante:

Libro, déjame libre.
Yo no quiero ir vestido
de volumen,
yo no vengo de un tomo,
mis poemas
no han comido poemas,
devoran
apasionados acontecimientos,
se nutren de intemperie,
extraen alimento
de la tierra y los hombres. (“Oda al libro [I]” *OC II* 143; vv. 53-63)

A origem da imagem da pedra na poesia de Neruda, segundo a poética nerudina, é menos livresca e mais natural, menos literária e mais empírica. Com isso, o poeta busca afirmar ou construir o *ethos* do criador inspirado e telúrico cuja obra alimenta-se “de la tierra y los hombres”, mais que da tradição cultural. “De tanto amar y andar salen los libros” (*OC II* 1292), diz o verso inicial de “Arte magnética”, poema de *Memorial de Isla Negra*. “Yo no aprendí en los libros ninguna receta para la composición de un poema”, afirma Neruda em seu discurso por ocasião do recebimento do prêmio Nobel de literatura em 1971 (*OC V* 336). “La cultura tiene raíces en la cultura, pero no sólo en ella, sino en la vida y en la naturaleza”, diz o poeta em entrevista de 1970 (*OC V* 1154). Na mesma oportunidade, Neruda rejeita a dimensão simbólica das imagens poéticas em seus poemas:

No creo en los símbolos. ... El mar, los peces, los pájaros existen para mí de una manera material. Tengo que contar con ellos como tengo que contar con la luz del

día. La palabra *símbolo* no se ajusta exactamente a mi pensamiento. Algunos temas sobreviven en mi poesía, siempre están reapareciendo, pero son presencias materiales. (1150)

E quando a interlocutora pergunta “La paloma, la guitarra, ¿qué significan?”, Neruda responde: “La paloma significa la paloma y la guitarra un instrumento musical llamado guitarra” (1150). Essa postura, segundo o poeta, provém de uma imposição ou situação histórica: “La retórica y poética de *nuestro tiempo* no sale de los libros”, diz o poeta em 1954 (OC IV 931 – ênfase minha). E no mesmo texto afirma: “de mi vida ... nace mi poesía tan directamente como una planta de la tierra” (944).

Com este discurso crítico acerca de sua poesia, e através dos recursos que manipula em seus poemas, Neruda busca diminuir a distância entre signo literário e referente natural. A poesia nerudiana postula ser uma entidade textual não divorciada dos eventos históricos, dos quais se alimenta, e com os quais dialoga. Trata-se de um novo humanismo que, no século XX, procurou posicionar-se entre as diversas ideologias político-filosóficas então em choque. Esse novo humanismo, cujos dois dos modelos literários influentes foram Walt Whitman e André Malraux ⁽⁶⁾, choca-se por sua vez com a idéia da obra de arte como universo autotélico, argumento crítico defendido por teóricos do *New Criticism*, com destaque para obra ensaística e poética de T. S. Eliot. Neruda nunca quis estar associado a um tipo de intelectualismo metódico e cerebral, puramente literário, a que Borges, por exemplo, esteve (e está) vinculado. Daí que Borges e Neruda sejam referidos, quando o são, mais por suas discrepâncias estilístico-temáticas que convergências. O próprio Neruda alimentou em alguns de seus escritos esse distanciamento de Borges ⁽⁷⁾. Com isso, buscou associar-se a uma noção moderna de Romantismo, na qual estão incluídos pressupostos como espontaneidade estilizada da elocução, sinceridade lírica, invenção de um *ethos* autoral que atue como adjutor persuasivo do texto literário e apego à natureza, entre outros. Dentro deste último

aspecto encontra-se a tendência telúrica da poesia nerudiana, da qual a figuração da pedra constitui um desdobramento e um signo.

“ROSA ENDURECIDA”

Embora Neruda e sua obra estejam associados a uma certa idéia de Romantismo ou Neo-Romantismo, há não poucos momentos na poesia nerudiana que contradizem este aspecto. Neruda e sua obra se popularizaram sob uma aura neo-romântica, mas a base de sustentação da poesia nerudiana e seu êxito junto ao leitor se devem, entre outros fatores, a uma assimilação e manipulação amplas de recursos estilísticos provenientes de diversas épocas. O tópico do *carpe diem*, ou da fragilidade humana diante do poder devorador do tempo, que se manifesta no poema XVII, por exemplo, possui, como já referido, raízes clássicas e renascentistas. Uma das convenções imagísticas desse tópico é a figuração da *rosa*. A existência breve e delicada da rosa tornou-se clichê alegórico da existência humana na literatura clássica. Em consonância com o lugar retórico que desenvolve, o poema XVII incorpora a imagem da rosa. No entanto, tal incorporação se faz por meio da negação dos valores que a cultura literária associou à flor. E por meio desta negação, o poema propõe uma nova alegoria pedagógica, que ensine aos homens valores de permanência e não de efemeridade: “arde la piedra en su inmovilidad / como una nueva rosa endurecida”.

Se a rosa ensina aos homens lições sobre a precariedade da existência no mundo, e procura com isso conscientizar e dirigir a conduta humana na Terra, tornando-a mais espiritualizada e menos materialista, a pedra, por seu turno, problematiza os ensinamentos da rosa e suas consequências filosófico-pragmáticas. O poema XVII propõe que o homem deveria, de alguma forma, emular a pedra e não conformar-se passivamente ao destino da rosa. Afinal, não se conformam ao destino da rosa “el fuego, el agua, el árbol”, que “buscan muriendo un cuerpo mineral”. Por este argumento, o poema nerudiano busca instituir uma “nova” convenção literária (a imagem da pedra, “rosa

endurecida”) associada a um “novo” *topos* retórico (o da permanência das coisas no mundo), a partir da observação direta da natureza, tal como no passado, supostamente, e de modo invertido, teria nascido o *topos* da efemeridade das coisas no mundo, associado à imagem da rosa. Em suma, a primeira parte do poema XVII estabelece um paralelo entre a rosa e a pedra, consideradas suas dimensões literárias, respectivamente tradicional e instituída, cujas significações culturais provêm do modo de o homem perbecer estas imagens dispostas no mundo natural.

FORMA E SIGNIFICADO

Do ponto de vista métrico, e considerando o sistema de metrificação de língua portuguesa, predomina, na duas primeiras estrofes, o verso decassílabo (vv. 1, 3, 4, 7, 8, 9 e 10). Os 2º. e 5º. versos são hexassílabos, e o 6º., trissílabo. A predominância do decassílabo, no momento em que o poema anuncia sua temática, funciona como uma espécie de resgate de uma dicção própria da tradição clássica, a que a tópica da brevidade da existência historicamente se vincula. A inserção de metros curtos e a variação na posição das tônicas nos decassílabos criam uma assimetria rítmica própria de certa convenção modernista (ou vanguardista) a que o poema XVII também se associa. Mas essa assimetria é apenas visual nos versos 5º. e 6º. Ali o decassílabo se dividiu em dois segmentos, unidos, semanticamente, pelo recurso do *enjambement*. Ou seja, lidos de modo contínuo, os versos 5 e 6 formariam mais um decassílabo.

Parece sintomático que essa segmentação ocorra no início da segunda estrofe. Emoldurada por 4 versos anteriores e posteriores – até o fim da segunda estrofe – este decassílabo quebrado, em sua semi-irregularidade, cria na primeira parte do poema uma espécie de núcleo gravitacional. Veja-se de modo destacado – o número entre parênteses é o de sílabas poéticas:

Pero no alcanza la lección al hombre: (10)

la lección de la piedra: (6)

se desploma y deshace su materia, (10)

su palabra y su voz se desmenuzan. (10)

El fuego, el agua, el árbol (6)

se endurecen, (3)

buscan muriendo un cuerpo mineral, (10)

hallaron el camino del fulgor: (10)

arde la piedra en su inmovilidad (10)

como una nueva rosa endurecida. (10)

Considerando o aspecto rítmico das estrofes, pode-se afirmar que os versos 2, 5 e 6 se destacam, em princípio, por discreparem do ritmo decassilábico predominante; funcionam como desvios desse modelo métrico. No caso dos versos 5 e 6, ainda que patente, esse desvio é ou pode ser considerado relativo ou brando, como já se demonstrou. Assim, o primeiro desvio, o verso 2, afigura-se singular. Nele, se conjugam dois elementos nodais do discurso poemático: a *educação* e a imagem da *piedra*. Do ponto de vista semântico, o verso é uma derivação e uma especificação do termo “lección” disposto no verso anterior. Daí que o verso de abertura se finde com o diacrítico dois-pontos, que estende e subordina sua leitura ao verso seguinte, que também se fecha com a mesma pontuação.

No entanto, embora aproximados, o primeiro diacrítico difere funcionalmente do segundo. O primeiro é especificador: “Pero no alcanza la lección al hombre (*¿qué lección?*): / la lección de la piedra”. O segundo é explicativo: “Pero no alcanza la lección al hombre: / la lección de la piedra (*¿por qué?*):”

se desploma y deshace su materia,

su palabra y su voz se desmenuzan.

Os versos 3 e 4 são formados por quiasmo, recurso retórico comum na poesia neolatina seis e setecentista, que consagrou na literatura moderna a tópica da brevidade da vida na Terra. Além do decassílabo, pois, o poema de Neruda recupera outro procedimento – o quiasmo – próprio da tradição a que está vinculado pelo desenvolvimento temático. O verso 3 compõe-se de dois verbos associados a um *substantivo*. O verso 4, de dois *substantivos* associados a um verbo:

se desploma y deshace su *materia*,
su *palabra* y su *voz* se desmenuzan.

Os três verbos do excerto são formados por mesmo prefixo (*des-*), que empresta aos radicais a que se agregam sentido de negação ou ação contrária. Há no espanhol outros prefixos com traço semântico aproximado, como *a-*, de “apolítico”, “anormal”; ou *in-*, de “inmerecido”, “inmoral”. O poema, no entanto, prefere a repetição prefixal para com ela, entre outros efeitos, estabelecer padrões sonoros.

Nos versos em causa, a tripla reiteração do prefixo *des-* articula-se com a tripla aparição da partícula possessiva “su”, determinante dos três substantivos presentes no fragmento: “su *materia*”, “su *palabra*” e “su *voz*”. Ao mesmo tempo, o pronome “se”, repetido duas vezes, rebate na última sílaba da forma verbal “deshace”, formando outro triplo sonoro, que é espectro invertido do *es* disposto no prefixo *des-*. O aspecto especular da estrutura sintática quiasmática dos versos 3 e 4 corresponde, pois, a uma tríplice sonoridade reiterada do prefixo *des-*, do possessivo “su” e da partícula verbal “se” somada à sílaba final de “deshace”. Do ponto de vista da classificação morfológica dos vocábulos, o excerto abriga três verbos, três substantivos e três possessivos.

Esta estrutura trina, concentrada nos versos 3 e 4, mantém-se na segunda estrofe, que destaca uma espécie de consciência da natureza à procura da morte mineral, redentora em sua permanência física. Metonimicamente, a natureza vem representada no poema por três entidades,

uma gasosa (“el fuego”), uma líquida (“el agua”) e uma vegetal (“el árbol”), cujas ações são expressas por meio de três verbos: “se endurecen”, “buscan” e “hallaron”:

El fuego, el agua, el árbol
se endurecen,
buscan muriendo un cuerpo mineral,
hallaron el camino del fulgor:

A já citada fragmentação do decassílabo “el fuego, el agua, el árbol se endurecen” em dois versos parece buscar, além do efeito já referido de assimetria métrica, própria de convenções modernistas, reforçar ou pôr em relevo o padrão rítmico ternário, presente nos versos 3 e 4: o verso 5 é formado por três artigos definidos e três substantivos concretos, de forte presença visual e vinculados à natureza em estado primário ou semiprimário. O verso 6, por seu turno, é formado por três sílabas poéticas. Além disso, sua assonância em *e*, ou no espectro sonoro dessa vogal, recupera a anterior trinca de vogais disposta nos artigos definidos:

El fuego, el agua, el árbol
se-endurecen,

Uma conclusão a que se pode chegar, a partir dessas observações, é que a primeira parte do poema XVII, formada das duas primeiras estrofes, instaura uma dicotomia entre homem e pedra – evocados pela perspectiva da educação – que vem a ser a dicotomia básica do texto. No entanto, e sobretudo nos versos 3 a 8, esta dicotomia se plasma sobre uma estrutura de base formal predominantemente triádica. O poema parece assim criar uma variação rítmica para a dualidade homem/pedra, para que esta não se imponha de modo ostensivo, ou simplista, como em princípio poderia ocorrer.

O poema XVII se desenvolve tematicamente a partir de analogias espontâneas, previstas na tradição do pensamento ocidental e como que acomodadas na consciência do leitor moderno:

homem-fugacidade, pedra-permanência. A dimensão formal da composição, pois, busca otimizar estas analogias seja pela inclusão do componente ético-pedagógico, que serve de conexão entre a polaridade homem/pedra, seja pela presença de padrões linguísticos triádicos que podem ser entendidos como variantes rítmicas de contraste à dualidade temática do texto.

CAIR

A terceira estrofe se inicia com o verbo *cair*: “Cae el alma del hombre al pudridero”. A ação de cair, dentro de uma perspectiva naturalista, está associada, em sentido amplo, a corpos inanimados sujeitos à força da gravidade, como folha, água e pedra, por exemplo. Associado ao homem, e em sentido conotado, cair possui sentidos vinculados ao conceito de pecado na cultura judaico-cristã: a queda de Adão e Eva, cair em tentação... O “cair da alma do homem”, no poema XVII, conota em princípio dimensão metafísico-religiosa, de onde, aliás, proveio o tema da composição. Mas, por outro lado, a ação verbal não deixa também de associar-se à imagem da pedra, aproximando assim, uma vez mais, ainda que por diferença ou oposição, homem e pedra.

O verbo *cair* está associado também a outro campo semântico-discursivo: à poesia de Neruda, sobretudo em sua fase cético-especulativa. Este traço reforça a idéia, já expressa antes, de que o poema XVII deriva da linhagem residenciária de Neruda, ou seja, recupera e atualiza essa linhagem da poesia nerudiana. No apêndice em forma de glossário, que acompanha a edição de Hernán Loyola de *Residencia en la tierra*, o editor assim comenta a presença do verbo *cair*: “Imagen abundantísima en ambas *Residencias*, obviamente en conexión con la dialéctica de la verticalidad” (“Apéndice II” 349). Loyola conta 48 aparições do verbo nos 54 poemas residenciários. No caso específico da segunda *Residencia*, são 36 aparições para 23 poemas! Em sentido mais amplo, Alain Sicard afirma: “Ningún verbo permite penetrar en lo íntimo del pensamiento poético de Neruda como el verbo ‘caer’” (214), que o crítico francês associa à noção de tempo. Há por certo uma força

gravitacional que atrai para a Terra os objetos, pensamentos e sentimentos representados na poesia nerudiana. E mesmo o que vai pela Terra sofre ou continua a sofrer a atração da gravidade e algumas vezes busca refúgio ou lugar no interior do solo, “en el oro de la geología”:

más abajo, en el oro de la geología,
como una espada envuelta en meteoros,
hundí la mano turbulenta y dulce
en lo más genital de lo terrestre. (“AMP” OC I 434; vv. 16-19)

Ou:

*Vengo a buscar raíces,
las que hallaron
el alimento mineral del bosque,
la substancia
tenaz, el cinc sombrío,
el cobre venenoso.*

Esa raíz debe nutrir mi sangre. (“El cazador en el bosque” OC II 1252; vv. 35-

41)

Muitos outros exemplos poderiam ser citados dentro desta perspectiva que Loyola chamou “dialéctica de la verticalidad”, e que de fato não compreende apenas a queda gravitacional ou a atração pelo subterrâneo, mas também a subida e o voo, presente em composições como “Alturas de Macchu Picchu” (CG), “Caballo de los sueños” (RT), ou os poemas de *Arte de pájaros* (1966), por exemplo. No caso específico do poema XVII, essa verticalidade descendente aponta, entre outros sentidos, para uma dimensão religiosa, presente em imagens que representam o homem como um ser pecador (“Cae el alma del hombre al pudridero”), feito de matéria fugaz (“con su envoltura

fragil”), dominado pela luxúria (“en sus venas yacentes / los besos blandos”) que o aniquila e faz dele, numa metáfora entre irônica e niilista, um torreão (imagem vertical) entre ruínas: “el triste torreón del destruido”. A tendência subterrânea ou invasiva da poesia nerudiana pode ser encontrada na alusão às “veias”, lugar onde se localiza, segundo o poema, a fonte da lascívia. De uma perspectiva intertextual, as veias, como as pedras, são uma imagem bastante recorrente na poesia quevediana, com cujo lirismo metafísico, religioso e moral, de raiz contrarreformista, o pessimismo do poema XVII possui pontos de contato ⁽⁶⁾.

O determinante “triste”, no verso 16, por exemplo, além de contribuir para a construção do verso aliterado e coliterado: “el *triste* torreón del *destruido*”, enquadra a condição humana, a de ser torreão entre ruínas, em moldura pessimista na qual ressoa posição ideológica defendida e divulgada por comentaristas e intérpretes das Sagradas Escrituras. No pensamento judaico-cristão, que trabalha por oposição e síntese, a absurda e contraditória existência do homem na terra constitui etapa necessária para sua redenção numa unidade significativa e harmonizadora dos conflitos, que é a morte com Deus. Sem a primeira, não existiria a segunda, ou esta serve para justificar aquela. A tristeza, pois, é inerente ao modo de perceber o mundo pelo homem consciente de suas limitações e precariedades.

No pensamento religioso, o conceito de uma unidade redentora da fragilidade e angústia humanas, pacificadora das contradições da existência terrenal, possui raízes metafísicas. Em seu materialismo telúrico, em sua crença no mundo físico, a poesia nerudiana, ao tratar a morte, busca o elemento transcendente na imanência de unidades naturais ou espontâneas, como a pedra, representação do divino sensorial, de um panteísmo sem Deus, de um totem centrado em si, cujo aspecto redentor reside, entre outros sentidos, numa ideia de integridade que o homem teria perdido e que deveria ser restaurada. Etimologicamente, e no pensamento metafísico, religião significa *religação* do homem com uma unidade superior e divina de onde a humanidade teria provindo. Na

poesia nerudiana, esta unidade está representada por imagens do mundo natural que são percebidas como puras e elementares. Não se trata, pois, de pureza química ou estrutural, mas de uma ideia de pureza derivada de modos de percepção e conceitos culturais. Assim, além da pedra e do mundo mineral, o gato, por exemplo, com sua independência autocentrada, ou cuja uma das ideias a ele associada é a da independência autocentrada, é percebido como uma forma de integridade natural:

El hombre quiere ser pescado y pájaro,
la serpiente quisiera tener alas,
el perro es un león desorientado,
el ingeniero quiere ser poeta,
la mosca estudia para golondrina,
el poeta trata de imitar la mosca,
pero el gato
quiere ser sólo gato
y todo gato es gato
desde bigote a cola,
desde presentimiento a rata viva,
desde la noche hasta sus ojos de oro.

No hay unidad

como él, ... (“Oda al gato” *OC II* 784-85; vv. 15-28)

Assimilar e apreender a unidade felina é uma forma de o homem reestabelecer e se reconciliar com uma ideia de unidade perdida: este é o sentido religioso e pagão da poesia nerudiana, que, de um lado, concebe a existência de um núcleo estável e indissolúvel, e de outro, localiza este núcleo na imanência do mundo físico. No final da “Oda al gato”, o sujeito lírico confessa: “Yo no

conozco al gato” (v. 86). É uma forma de o narrador reconhecer a precariedade da condição humana diante de uma integridade única, viva, concreta: a do “profundísimo gato” (786; v. 63). Assim como no poema XVII a lição da pedra não alcança o homem, na “Oda al gato”, o homem não alcança a lição do felídeo. Em ambos os poemas, o que se vê é uma espécie de supraconsciência que, capaz de identificar ou atribuir valores à natureza, não evolui até a incorporação destes valores, que passam à condição de utopias ansiadas. Há sempre um descompasso ou desconcerto entre razão e práxis humanas, de onde emerge uma imagem de raiz platônica do homem e da humanidade, incapazes de conciliar ou harmonizar no mundo pensamento e ação.

Outra imagem tomada como unidade telúrica na poesia de Neruda é o mar. Complexo e grandioso, o mar assume diversas facetas no multifacetado lirismo nerudiano: tempo, mistério e beleza infinitos; movimento, ameaça e fonte de alimentação constante para os homens; força, grandeza e autonomia estáveis. Nenhuma dessas facetas chega a ser nova: Neruda não é um poeta preocupado em se impor pela originalidade de suas ideias, mas sim pela forma com que manipula e acomoda no discurso poético tradições diversas e às vezes contraditórias, como panteísmo e materialismo, por exemplo. O primeiro grupo de valores associados ao mar é idealista; o segundo, naturalista; o terceiro, ético. Este último aproxima, na poética nerudiana, a imagem do mar da ideia da pedra presente no poema XVII: a ambas são imputadas virtudes que o homem deveria assimilar e imitar.

No poema de abertura de “El gran océano”, título do canto décimo-quarto de *Canto general*, o narrador afirma que o mar é uma “unidad pura / que no selló la muerte” (OC I 767; vv. 15-16). A noção de unidade marinha se alia à de perenidade, não espiritual mas física, de permanência natural, terrestre. A base dessa unidade é composta de uma autocentralização, a que estão implicados conceitos como homogeneidade e pureza, intrínsecos ao objeto: “Llenas tu propio ser con tu substancia” (768; v. 39), diz o narrador sobre “o grande oceano”. Constituição análoga, no plano

psicológico, à do gato de “Oda al gato”, em sua independência autocentralizada: “pero el gato / quiere ser sólo gato / y todo gato es gato / desde bigote a cola”. A poética nerudiana empresta a estas unidades telúricas fundamentais um sentido de valorização. Elas constituem o contraponto da dispersão e fragmentação dos homens modernos, que deveriam tomá-las como exemplos de virtudes morais. Sem estas lições de fortaleza, o homem perderia um ponto de referência que, em certo sentido, o define.

O TEMPO É O FIEL DA BALANÇA

Do ponto de vista geográfico, a terceira estrofe ocupa o centro do poema, composto de cinco estrofes. Nela, retratam-se o homem e sua condição contraditória de ser efêmero entre permanências da natureza. Por este aspecto, e por sua centralidade, pode-se dizer que há uma prevalência do humano sobre o inanimado no poema. No entanto, o humano caracteriza-se como frágil e o inanimado como robusto, em sua matéria que desafia a ação destrutiva do tempo. O homem é o centro, mas um centro marcado pela noção de transitoriedade; a pedra, por seu turno, disposta na entrada (v. 2) e no final (v. 20) do poema, margeia o homem; no entanto, trata-se de uma margem dotada de consistência, de fortaleza. Entre a margem e o centro, portanto, o poema XVII cria uma tensão semântica, na qual o centro – em termos genéricos – possui qualidades próprias de margem e vice-versa. Por outro lado, e considerando estes argumentos, o poema XVII poderia ser lido como um símile da imagem do rio, em que a dureza das margens sustentam a passagem das águas fugidias (o humano transitório). Dessa forma, a acomodação harmônica das partes seria o sentido estrutural do texto, ao invés da tensão. Esta última hipótese parece pouco sustentável, dado o jogo de tensões que o poema apresenta como um todo, não apenas no plano temático, mas também isomorficamente no plano formal como se vem tentando demonstrar. Do ponto de vista métrico, por exemplo, a terceira estrofe, repetindo padrão já estabelecido anteriormente, alterna

versos decassílabos (vv. 11, 12, 14, 16) e hexassílabos (vv. 13, 15), ou seja, versos de uma tradição mais erudita com outros de raiz popular, que se conjugam e formam uma hibridez, digamos, tensionada por suas origens díspares.

A quarta estrofe pode ser considerada uma sequência narrativa da terceira. Nela, o homem continua a ser o ponto de convergência temático. No entanto, não é aludido senão por meio de pronomes, que recuperam vocábulo da estrofe anterior. Qual seria então uma forma razoável de justificar a quebra da estrofe? Em outros termos, se as estrofes três e quatro possuem uma bem definida unidade discursiva, argumentativa, por que razão optou-se por separá-las? Em primeiro lugar, se pode supor, para fazer da estrofe três, com seu pessimismo humanista, o centro geográfico do poema. Ou seja, se o poema contasse estrofes de número par, não haveria nele um espaço centralizado. Em segundo lugar, a estrutura da quarta estrofe parece bastante balanceada – o que lhe dá certa independência – com um verso composto por um substantivo ladeado por dois verbos (v. 17), e dois versos novamente formadores de um quiasmo (vv. 18, 19), que recupera elementos do verso anterior.

No lo preserva el tiempo que lo borra:

é um verso decassílabo em forma de balança: o substantivo central (“el tiempo”) se equilibra entre dois verbos no indicativo e dois pronomes masculinos (“lo preserva”, “lo borra”). Este caráter semigeométrico se desdobra no par de versos seguintes, também decassilábicos, cuja construção quiasmática se dá por meio de verbos no indicativo acompanhados de pronomes masculinos contrapostos a substantivos. De modo esquemático:

No lo preserva *el tiempo* que lo borra:

la tierra de unos años lo aniquila:

lo disemina su *espacial colegio*.

O quiasmo é composto por meio de um jogo sinonímico ou semissinonímico em que “aniquilar” complementa o sentido de “disseminar”, e vice-versa (ambos associados ao verbo “borrar” e também ao lítotes “no lo preservar”), assim como “tierra” metaforiza-se em “espacial colegio”. Esta metáfora, que em princípio pode provocar certa estranheza no leitor, dado que o poema quase não se valha de metáforas lexicais, serve para recuperar a dimensão pedagógica do poema, cuja abertura alude à pedra professoral, à pedra que ensina. O homem não aprende a lição da pedra, daí que o tempo o apague e não o preserve, e a terra-escola o dissemine e o aniquile. Daí que a matéria de que o homem é formado se desaprume e se desfaça, sua palavra e voz se despedacem constantemente, como lembram os versos 3 e 4 do poema, também montados sobre uma estrutura em forma de quiasmo.

A imagem final do poema XVII, disposta na última estrofe, vem carregada de um pessimismo algo apocalíptico. No derradeiro dístico, composto de um verso hexassílabo (v. 20) e um decassílabo (v. 21) – sumário da métrica que enforma os versos do poema, exceção feita ao verso 6 – o homem está ausente. Sua presença por fim textualmente se dissipa, e o que resta é apenas a indiferença imóvel da pedra diante do passo fugaz do verme, que figura (e prefigura) a morte. O desfecho do poema aponta para uma nova tensão semântica: o verme, ser vivo e em trânsito, representa a morte; a pedra, ser inanimado e estático, simboliza a permanência da natureza. Também a pureza da pedra (“piedra limpia”) se opõe ao sentido de repugnância a que o verme está associado. Em suma, o permanente e o puro se identificam com a natureza inanimada que vence o tempo, e o transitório e repugnante, com a natureza viva, que o tempo destrói. O tempo, enfim, é o fiel da balança, como no verso 17, acima referido. Ele divide a existência das coisas no mundo entre a plenitude da matéria perene, a que não alcança, e o fragmentário do humano efêmero, que subjuga.

Apesar do caráter cíclico da poesia nerudiana, de sua marcante autorreformulação estilística, que faz com que a obra de Neruda seja dividida, sobretudo para fins didáticos, em fases distintas, há certas linhas argumentativas, certos conceitos, certas narrativas, que se repetem sob diferentes soluções formais. Estes argumentos repetidos estão muitas vezes associados a um conjunto de imagens a que a poética nerudiana mostra-se bastante fiel. Figurações como pedra, mar (e oceano), sino, sal, abelha, relâmpago, espada, chuva, mão, olhos, árvore, semente, entre outras, formam um mapa da identidade imagística desta poética. Cada uma delas indica uma direção conceitual; em outros termos, cada uma delas conta uma estória, com diferentes graus de complexidade, e todas juntas narram uma espécie de romance alegórico. Este é o traço, por assim dizer, sistêmico ou orgânico do lirismo nerudiano, que, a despeito disso, assume várias formas estilísticas.

O que faz da pedra e de suas derivações (rocha, penha, ruínas, estátuas, Terra, montanha, geologia) imagens fortes dentro da poesia nerudiana é a combinação de alta frequência e complexidade de significação alegórica. Uma síntese dessa estória, ou de um segmento desta narrativa, pode ser traçada a partir de “Alturas de Macchu Picchu”. Em certo sentido, o canto segundo de *Canto general* retoma, resume e resolve o impasse construído pelos poemas de *Residencia en la tierra*, ou seja, o conflito entre o sentimento de angústia ou sensação de aniquilamento que o sujeito lírico experimenta frente a um mundo percebido em constante movimento e desintegração, e o desejo de sobreviver, de permanecer, de perdurar alojado em algum recanto do tempo onde pudesse estar imóvel e imune à ação devastadora do fluxo das horas. “AMP” é, por assim dizer, uma continuação e uma resposta a este dilema existencial, de raiz religiosa, já encenado antes na poesia barroca e também na poesia e prosa decadentistas. Mas como o canto segundo de *Canto general* reponde a esse dilema? Veja-se, para se ensaiar uma reposta, um breve sumário da narrativa de “AMP”.

“Del aire al aire, como una red vacía, / iba yo entre las calles y la atmósfera, ...” (OC I 434; vv. 1-2). O início de “AMP” formula um narrador caracterizado por seu vazio existencial inquieto e amargurado. Ele é um nada aflito que deabula por espaços com os quais mantém uma relação precária e desencontrada. Ele é uma invisibilidade angustiada, cujo sentimento de angústia deriva de uma demanda constante e sempre malograda. Como uma torre às avessas, “como una torre enterrada” (434; v. 13), o narrador buscou aprofundar-se nas coisas, fundir-se a elas, para delas sacar algum sentido que lhe pudesse pacificar a dor. Mas deste mergulho sempre retorna “como un ciego ... al jazmín / de la gastada primavera humana” (434; vv. 22-23).

A tristeza inquiridora do narrador provém de um modo peculiar de este entender a natureza e o homem. Aquela responde ao tempo voraz com beleza e força, com graça e resistência, com leveza e unidade compacta, atributos representados no poema pela flor e pela rocha (435; vv. 1-3) (que no poema XVII se conjugam na imagem da “rosa endurecida”); em oposição, o homem desperdiça-se, nega-se, aliena-se, e o que resta por fim de sua casca breve e orgulhosa (“entre la ropa y el humo” [435; v. 7]) é sua alma, sua vida interior, sonhada, imaginada, livre, que ele toma e ao invés de lustrá-la, a sufoca, a humilha, a tortura, deliberadamente. O homem é um ser para a cólera, para o ódio, para a autodestruição; a natureza, metonimizada nas imagens do orvalho e da ameixeira (435; v. 18), deixa sua mensagem primordial, “su carta transparente” (435; v. 19), sua escrita feita de tempo, que o homem turbulento e inconstante não compreende.

Distanciado da humanidade a que pertence, o narrador luta para decifrar o enigma da perpetuidade harmoniosa da natureza, para encontrar uma constante imutável dentro do movimento incessante e inconsciente da civilização, “la eterna veta” que um dia sua percepção sensorial lhe denunciou mas que agora se apresenta “insondable” (435; v. 26) a sua inquirição racionalista. De suas tentativas frustradas, o narrador colhe apenas fragmentos e superfícies. No entanto, sua pergunta mantém-se viva, como a natureza que seu questionamento, ainda que baldado, emula:

Qué era el hombre? En qué parte de su conversación abierta
entre los almacenes y los silbidos, en cuál de sus movimientos metálicos
vivía lo indestructible, lo imperecedero, la vida?

A questão que fecha a segunda parte de “AMP” pode ser considerada central na narrativa do poema. Ao mesmo tempo, ela pode ser vista como uma reminiscência ou retomada do discurso ficcional que serve de base ideológica aos poemas de *Residencia en la tierra*, que, tomados em sua totalidade, encenam, entre outras, a questão proposta acima. No entanto, em seu ceticismo niilista, a ficção de *Residencia en la tierra* não ensaia ou propõe uma resposta ao problema, mas deixa-o em aberto, como forma, talvez, de agravá-lo, de intensificá-lo.

Em “AMP”, esse impasse terá uma solução. Mas antes de propô-la, o poema refaz uma especulação que também já havia participado da narrativa residenciária: o questionamento sobre o sentido da morte. Nos poemas de *Residencia en la tierra*, Neruda trabalha, entre outras fontes, com o conceito quevediano de morte – que por seu turno tem raízes em Sêneca e no pensamento judaico-cristão. Para Quevedo, tal como se expressam o poeta e o filósofo espanhol, a morte não se opõe à vida, ambas se justapõem e caminham juntas: nascer é começar a morrer, e a morte, uma forma de nascimento. Em seu tratado moral *La cuna y la sepultura*, “la cuna” é “la sepultura”, e vice-versa. Em vida, o homem busca o que não lhe é possível ter acesso: estabilidade. Ele busca na estabilidade uma forma de fugir da morte, que teme por assustadora. Com isso, o homem perde-se em uma luta vã, fadada ao fracasso; ele valoriza o que deveria desprezar e assim torna-se inimigo de si mesmo. O homem vive constantemente ameaçado pelo mundo, que lhe irá sobreviver. A morte serve ou deveria servir para lhe mostrar sua condição de ser precário e transitório na natureza (Quevedo, *La cuna y la sepultura* 73-82, 99-100).

Segundo Quevedo, cada dia dado ao homem lhe é um dia tirado, cada hora, cada minuto, por isso o homem, ainda que saudável, é um ser doente, que sofre irremediavelmente do “mal de

muerte” (77). Logo, no sistema quevediano, não há *morte* mas *mortes*. Com esta noção trabalha o narrador de “AMP” na terceira parte do poema: “no una muerte, sino muchas muertes, llegaba a cada uno: / cada día una muerte pequeña” (436; vv. 4-5). O narrador sente-se seduzido pela morte, não a “pequena muerte de alas gruesas” (v. 6), não a “corta muerte diaria” (v. 11), mas a “poderosa muerte” (437; v. 1), a “muerte grave” (438; v. 1). Mas não era esta que se lhe apresentava e que o cercava em seu cotidiano. Enquanto morria e buscava inutilmente uma forma humana de emulação da natureza, o narrador se deparava apenas com a outra morte, “la pequeña muerte sin paz ni territorio” (v. 8). Este ciclo angustiante, experimentado pelo narrador, da demanda frustrada por integridade moral e da consciência aflita diante da fragmentação histórica segue em crescendo e atinge seu ápice na quinta parte de “AMP”. Do ponto de vista narrativo, o poema V é o clímax do conflito que o canto segundo de *Canto general* desenvolve. A partir daí, a narrativa passa a exigir uma solução, um desenlace para a tensão construída.

Entonces en la escala de la tierra he subido
entre la atroz maraña de las selvas perdidas
hasta ti, Macchu Picchu. (438; vv. 1-3)

Com uma alusão a Dante e aos versos iniciais da *Comédia* (v. 2), o narrador encontra as ruínas incas, incrustadas nas montanhas do Peru, onde permaneceram *esquecidas* ou *mortas* por séculos até seu descobrimento em 1911. Macchu Picchu afigura-se como teorema de uma equação previamente proposta, mas até então não resolvida: a cidade inca é morte que é vida e é vida que é morte, ou “una vida de piedra después de tantas vidas” (440; v. 35). A morte venceu a morte, enfim: “El reino muerto vive todavía” (442; v. 620). A “poderosa muerte”, que intrigava e instigava a inquietude metafísica do narrador, abateu-se sobre Macchu Picchu quando o último homem deixou a cidade de pedra. Então as ruínas incas experimentaram o tempo sem tempo, uma temporalidade vazia e plena de silêncio e esquecimento. Mas o mesmo homem que *matou* Macchu Picchu pode ressuscitá-lo – ao

contrário do que ocorre com a “pequeña muerte”, que “era lo que no pudo renacer” (438; v. 7). Ou: “el muerto de ayer revive en el hombre de hoy” (Montes 62). E essa revivência se faz por meio da pedra feita monumento, a pedra moldada (Loyola, *Ser y morir* 197-242).

Macchu Picchu representa a possibilidade de o narrador viajar no tempo, em direção ao passado, e lá se encontrar com parte de suas origens, e fundir-se com elas, fundindo-se com os homens que construíram a cidade de pedra, em cujo corpo está gravada de modo permanente a história de sofrimentos e alegrias de seus antigos e modernos construtores: “Miro ... / la pared suavizada por el tacto de un rostro / que miró con mis ojos las lámparas terrestres” (439; vv. 25, 27-28). O narrador se apresenta como irmão e porta-voz destes homens anônimos que permanecem vivos através da pedra lavrada, elo que une presente e passado. A pedra lavrada, pois, funciona como um signo material de um referente não abstrato (o homem, construtor de Macchu Picchu) mas cuja materialidade se dissipou sob a ação destrutiva do tempo. Esta desmaterialização, no entanto, se re-corporifica e se eterniza na pedra talhada, assim como as ideias se materializam e vivem na palavra. Daí que o narrador aproxime pedra e palavra no célebre alexandrino (na métrica espanhola): “Pero una permanencia de piedra y de palabra:” (440; v. 22).

A Macchu Picchu de Neruda é pedra e forma, mas sobretudo pedra e sentido, pedra e história. A pedra de Macchu Picchu é também mágica ou mística. Ela serve de ponte temporal onde o homem do passado e o do presente se encontram. Ela proporciona uma comunhão de consciências partilhadas entre o homem americano antigo e o moderno. Este é, por assim dizer, o sentido *poético* da cidade inca, segundo concepções assentes à época da composição do poema, e já descritas no primeiro capítulo. O poema de Neruda sugere que Macchu Picchu comunica efetivamente ao narrador (destinatário do discurso arquitetônico) um sentimento ou uma emoção experimentada de fato por quem edificou o monumento, fazendo nascer assim uma identificação empática entre enunciador e enunciatário através da enunciação, no caso, a pedra cortada. Receptor

do conteúdo sentimental da mensagem arquitetônica, o narrador encarrega-se então de transmiti-lo ao leitor, por meio da palavra poética, que simula a pedra mágica de Macchu Picchu. Através de seus próprios recursos, o poema pretende fazer com que o leitor reate laços sentimentais com suas origens americanas pré-colombinas, tal como ocorrera com o narrador poemático em contato com a pedra lavrada da cidade inca.

Em “AMP”, o movimento vida-morte-renascimento com que o poema descreve a trajetória histórica do monumento inca, e que ao lado de outras alusões textuais enquadra a narrativa lírica dentro de uma perspectiva cultural próxima da religiosidade cristã, toma a pedra esculpida como matéria transcendental, onde o homem inscreve seu desejo de eternidade não espiritual mas histórica, de perpetuidade física. O impasse da morte individual, da morte total, que tanto angustia o narrador no início do poema, e que tanto angustiou o narrador de *Residencia en la tierra*, resolve-se em termos de permanência coletiva através do trabalho gravado na pedra. O homem, pois, associa-se à pedra, esculpindo-a, moldando-a, para por meio dela participar do futuro, integrando-se à memória da comunidade à qual pertence.

Os argumentos presentes de “AMP” se repetem com pequenas variantes em outros poemas de Neruda dedicados a monumentos antigos. É o caso, por exemplo, dos poemas que aludem às gigantescas estátuas (“moais”) da Ilha de Páscoa (Rapa Nui) e a seus construtores, e que fazem parte do canto décimo-quarto – “El gran océano” – de *Canto general*. Os “moais” da Ilha de Páscoa também conheceram um tempo vazio, intervalar entre a pré-história e a história: “Nadie sino los rostros habitaron / el círculo del reino ... Sólo el tiempo que muerde los moais” (OC I 773-74; vv. 20-21, 33); também oscilaram entre o tempo imóvel do mito e o tempo contínuo da história: “nuestra materia a veces interrumpida, a veces / continuada en la piedra” (775; vv. 15-16). Seus construtores também são homens anônimos cuja existência se preserva na pedra, onde o homem moderno se reconhece e com seu antepassado se funde: “las estatuas son lo que fuimos, somos /

nosotros, nuestra frente que miraba las olas” (775; vv. 13-14). Por meio da pedra lavrada, o espaço, seja Macchu Picchu, seja a Ilha de Páscoa, se povoa de “inmortales ausentes” (775; v. 36), que se comunicam com *mortais presentes* – no caso, o narrador –, cujo anseio de permanência histórica e material estabelece vínculo de identidade e integração com os estatuários antigos.

Outro exemplo desta série sobre monumentos ou ruínas do passado é o poema “Paternón”, incluído em *Memorial de Isla Negra*. Nele, Neruda recupera alguns argumentos e imagens já utilizados no enquadramento de Macchu Picchu e dos “moais” da Ilha de Páscoa. “Paternón” se inicia com uma subida ao templo grego: “Subiendo por las piedras arrugadas / en el calor de junio:” (OC II 1243; vv. 1-2). Não se trata de uma ascensão redentora, como a de Macchu Picchu, não há um conflito elegíaco que demande uma solução, há sim um encontro ódico com o esplendor:

Al esplendor subamos,
al edificio,
al retángulo puro
que aún sobrevive
sostenido, sin duda,
por abejas. (1243; vv. 19-24)

A metáfora das abelhas, central no poema aos estatuários de Rapa Nui, também comparece em “Paternón”. Metáfora polivalente, as abelhas associam-se à inquietação intelectual (assim aparecem na obra de João Cabral, via Valéry), ao natural estético, ao prazer sensorial, ao trabalho utilitário. Nos poemas de Neruda comentados neste segmento, elas se associam sobretudo à ideia de trabalho coletivo, disciplinado, organizado, por meio do qual é possível estabelecer um vínculo com o trabalho operário, proletário, anônimo dos construtores de Macchu Picchu, dos “moais” da Ilha de Páscoa e do Paternon. É através desse trabalho transformador da natureza bruta, que transformada prolonga a existência humana, que o homem começa a ser homem, alcança sentido

humano: “Y el hombre entonces pudo / contar y percibir y prolongarse: / comenzó a *ser* el hombre!” (1244; vv. 55-57).

O Paternon grego representa um desses momentos em que o homem fez-se homem por meio do trabalho que transforma a natureza primária ou matéria-prima – no caso, a pedra – em matéria ou natureza social, prolongamento do homem histórico. A pedra-monumento transporta esse homem no tempo, para que outros o conheçam, e para que não seja esquecido. Caso o esquecimento ou a “poderosa morte” recaia sobre ele, a matéria lítica guarda em seu corpo a memória de quem a moldou para que esta possa ser resgatada em um tempo futuro. De fato, do ponto de vista narrativo, os poemas nerudianos em análise nesta seção incluem o motivo do intervalo ou esquecimento histórico como modo de possibilitar o desenlace na forma de renascimento do objeto narrado, que pode ser entendido, em rigor, como renascimento da História. Assim é que o narrador de “Paternón” *cria* um tempo intervalar para as ruínas gregas, cuja correspondência na História parece no mínimo problemática:

Cuando lo abandonaron, otra vez
creció el terror, la sombra:
volvió el hombre a vivir en la crueldad.

Allí quedó vacía,
deshabitada y pura,
la nave delicada,
olvidada y radiante,
distante en su estructura,
fría como si muerta. (1245; vv. 71-79)

Ainda que o templo grego não tenha conhecido um período de esquecimento histórico tal como conheceram, cada um a seu modo, Macchu Picchu e os “moais” da Ilha de Páscoa, o argumento narrativo funciona para desencadear o tema, caro à poética nerudiana, da permanência da História por meio de seus vestígios materiais, no caso a pedra arquitetônica, que levam o homem moderno a uma tomada de consciência sobre seu passado. Assim foram lidas as ruínas da Antiguidade durante o Renascimento, que promoveu o resgate da cultura greco-latina.

En la lluvia, en la guerra,

la ira o el olvido,

su terrible deber era durar.

(...)

su deber era estar, permanecer:

era lección la piedra,

era razón la luz edificada.

Y volvería el hombre,

el hombre sin su pasajero dios,

volvería: ... (1245; vv. 86-88, 91-96 – ênfase minha)

Em “Paternón”, a pedra é uma lição por meio da qual o homem volta a ser homem, é uma lição que incorpora e expõe, através de sua matéria limitada, a face perene, e por conseguinte ilimitada, do homem. Diante da pedra histórica, talhada, comunitária, o narrador nerudiano é convocado a especular sobre o significado da História, à qual ele deseja, por meio do domínio (possível) desse significado, se (re)integrar (Sicard 236-57). Assim é que diante da Grande Muralha da China, para citar outro exemplo, o narrador questiona, ou melhor, se vê motivado a questionar:

Qué eres, muro?

Qué fuiste?
Oh gran separadora
de países,
fuiste siempre
immutable
signo
que divisaron los planetas?
Quisiste ser camino?
La sangre derramada,
el silencio, la lluvia,
te convirtieron en reptil de piedra? (“Oda a la gran muralla en la niebla”

OC II 792; vv. 44-55)

Pelos exemplos comentados, pode-se concluir que o poema XVII, de *Piedras del cielo*, constitui uma tendência alternativa àquela que proveio de “AMP”. Nesse sentido, talvez seja lícito falar em, ao menos, duas vertentes da poesia *lítica* nerudiana: a histórica, vinculada a ruínas, monumentos, estátuas, que funde homem e pedra através do trabalho manual artístico ou arquitetônico, que toma a pedra lavrada como manifestação do desejo de permanência da memória da comunidade que a lavrou; e a “desistórica”, cuja perspectiva incorpora a imagem da pedra em seu estado bruto, metonímia da natureza, do planeta, e não do homem e sua ação transformadora.

HISTÓRIA E “DESISTÓRIA”

Os poemas de *Memorial de Isla Negra* foram escritos entre 1962 e 1964, ano em que se publicaram para comemorar os 60 anos de Neruda. “Paternón”, pois, foi escrito nesse período. Pelos argumentos aqui propostos e analisados, a composição integra o grupo de poemas que

incorpora e expõe uma visão historicizada da pedra, que é de fato uma perspectiva historicizada do homem.

Em 1961, portanto antes de *Memorial de Isla Negra*, Neruda publica *Las piedras del Chile*, uma coletânea de poemas que, em sua edição original, vem acompanhada de fotos da costa rochosa de Ilha Negra. Neste cenário, Neruda identifica algumas estátuas naturais (touro, leão, boi, mesa, marinheiro morto) que lhe servem de motivo visual para a composição dos poemas. O texto de abertura, intitulado “Historia”, possui tom algo de manifesto. Nele, o narrador define uma postura diante da História que difere da que vinha assumindo a poética nerudiana, e mesmo da que esta assumirá em “Paternón”. Em “Historia”, o narrador opõe a pedra carregada de significação histórica, como a das antigas e desenvolvidas civilizações da América pré-colombina, à das terras chilenas, que, pelo tempo áureo das sociedades maia, asteca e inca, vivia em estado primitivo. A pedra americana de comunidades mais avançadas (segundo critérios racionalistas) testemunhou batalhas, participou de ritos e sacrifícios religiosos, encarnou deuses: “*Porque a sudor y a fuego hicieron / nacer los dioses de la piedra*” (OC II 979; vv. 5-6), ao mesmo tempo em que a pedra araucana conheceu o mar, o vento, a chuva, o trovão: “*Pero mi patria era la luz, / iba y venía solo el hombre, / sin otros dioses que el trueno*” (979; vv. 17-19).

“Historia” desloca o foco da narrativa do espaço historicizado para “*el más deshabitado, / el reino sin sangre y sin dioses*” (980; vv. 41-42), que se mantém como padrão ao longo dos poemas do livro. Hernán Loyola chama este ato de “*deshabitación de la historia*”, mudança de rumo que marcará a produção futura de Neruda e que Loyola compara ao período de escritura dos primeiros poemas de *Canto general*: “Sólo que entonces los repertorios naturales (vegetaciones, ríos, plantas, árboles, pájaros, bestias) buscaban la Historia para conquistar un significado humano capaz de refundar al Sujeto (moderno). Ahora es al revés. El Sujeto, historizado en exceso, busca simbólicamente

establecer sobre la máxima inercia de la Naturaleza – la Piedra – su nueva poética (posmoderna)” (“Notas” 1389).

Esta inversão identificada por Loyola pode ser também verificada, de modo sintomático, na comparação entre “Historia” e “Oda a la piedra”, poema de 1956, inserto em *Tercer libro de las odas*, que traça uma trajetória da história americana desde suas origens mais remotas até o advento de culturas como maia e inca, cujas ruínas expõem “la roca” que “es una estrella / dividida, / un fulgor que palpita / sobre la destrucción de su sarcófago” (OC II 597; vv. 103-06). O “fulgor que palpita” nos escombros de um império antigo é sua história latente, cuja fragmentação material demanda uma reconstrução a fim de que sua imagem refeita possa servir de exemplo a seu reconstrutor, que, por seu turno, se vale do passado para construir sua própria imagem. A seu modo, e em diversos momentos, como se tentou aqui demonstrar, a obra de Neruda operou essa *reconstrução da história como ato de autoconstrução do sujeito poético no mundo*.

É diverso o uso que o narrador faz do tempo nos poemas de *Las piedras de Chile*. “Cuando yo no existí ni había tierra, / cuando todo era luna o piedra o sombra, / cuando la luz inmóvil no nacía” (“Casa” OC II 985; vv. 2-4). O tempo que o narrador busca é anterior à História, anterior ao sujeito histórico, à pedra historicizada, é o tempo primordial, da natureza que constrói sua própria história, seus próprios personagens, como as estátuas naturais de Ilha Negra. Tempo vazio – “Nadie habita el castillo / ni las almas perdidas” (“Piedras antárticas” 1014; vv. 9-10) –, que é o tempo da origem e também o da morte: “Allí termina todo / y no termina: / allí comienza todo” (vv. 1-3), mas que não é preenchido com substância histórica.

As estátuas da Ilha de Páscoa olham o mar e esse olhar é o de todos os homens, e os estatuários dos “moais” são todos os homens (OC I 774-75). Na Ilha Negra de *Las piedras de Chile* a estátua é cega (OC II 986-87), e seus construtores são o tempo e a intempérie. Na mesma paisagem de Ilha Negra, a “ciudad muerta” feita de pedras organiza-se “en un desorden sin resurrecciones, / en

una multitud que perdió la mirada” (“Teatro de dioses” 990; vv. 25, 31-32), algo muito diferente da “exactitud enarbolada” de Macchu Picchu, aonde o narrador se dirige para “nascer” (OC I 440, 446; x. 32, 1). Em “AMP”, o narrador fala pelas vozes dos que construíram a cidade de pedra; em *Las piedras de Chile*, o narrador fala pelas ou das pedras que, sob o impacto de movimentos e forças naturais, construíram-se a si mesmas.

Las piedras de Chile têm sua gênese no poema “Las piedras de la orilla”, de *Canto general*. Sabe-se, por declaração de Neruda, que o livro publicado em 1961 nasceu como idéia na mesma época em que o poeta escrevia sua epopéia americana (OC II 977). Em *Canto general*, há diversos momentos em que a imagem da pedra desempenha papel importante senão central nos poemas. “AMP” e os poemas aos “moais” e a seus construtores, comentados acima, são apenas alguns exemplos. À diferença de outras composições do volume, que contextualizam a pedra na história, “Las piedras de la orilla” refletem sobre a condição da rocha solitária da costa em seu diálogo interminável com o oceano. A virtude da permanência, traço semântico freqüentemente atribuído às pedras nerudianas, o narrador clama para si: “dadme la condición que desafía / las arenas del páramo estrellado” (OC I 796; vv. 44-45).

Esta dimensão subjetiva, utópica, materialista-panteísta (em que a natureza é concebida como um ser dotado de virtudes superiores, que o narrador adora e deseja incorporar ou seguir) perde intensidade nas composições de *Las piedras de Chile*. Nesta coletânea e em *Las piedras del cielo* a pedra é uma matéria que o homem não transformou, e pela qual ele não foi transformado.

Diferentemente dos poemas residenciários, em que o narrador assiste ao mundo em constante desintegração, nos poemas pétreos da fase final da poesia nerudiana o narrador vê o mundo em processo de mineralização, a seus olhos tudo se solidifica: “Busqué una gota de agua, / de miel, de sangre: todo / se ha convertido en piedra, / en piedra pura” (“VI” PCi 21; vv. 1-4). No entanto, a mineralização equivale à desintegração: ambas remetem à ideia de morte. Mas a morte residenciária,

que aflige o narrador, não comporta a possibilidade de renascimento, ao contrário do que ocorre com a morte dos monumentos líticos, que renascidos deslumbram o narrador, que renasce com eles. Em *Las piedras de Chile* e *Las piedras del cielo*, o espectro de significação torna-se mais denso e mais complexo. A dicção dos poemas bifurca-se entre a ironia e a paixão (algo que também ocorre mas com menor intensidade nos poemas residenciais), e a voz do narrador, diante da matéria mineral, oscila entre o encantamento e o desencanto, a serenidade e a angústia, o ceticismo e a esperança, conciliando-os muitas vezes. À pedra ainda se atribuem virtudes de fortaleza, depuração, unidade, beleza, ordem, silêncio, origem e fim. Mas o homem que reconhece estas virtudes na pedra não sabe como utilizá-las, as vê a distância, e restringe-se a cantá-las, como se o canto valesse por si. “Necesito del mar porque me enseña:”, diz o narrador de *Memorial de Isla Negra* (“El mar” OC II 1239; v. 1). No mesmo livro, a pedra secular do Paternon carregava uma lição: “su deber era estar, permanecer: / era lección la piedra” (“Paternón” 1245; vv. 91-92). Em *Las piedras del cielo*, no entanto, o homem “no alcanza” “la lección de la piedra”, a frágil matéria humana de que é feito se desfaz e se desapruma. Depois do encontro com pedras variadas, recolhidas às margens do lago Tragosoldo, diz o narrador: “regreso a mi familia, / a mis deberes, / más ignorante que cuando nací / más simple cada día, / cada piedra” (“XV” PCi 43; vv. 28-32). Este desaprendizado progressivo vai, em *Las piedras de Chile*, até o esquecimento, mas não um esquecimento circunstancial como o sofrido pelas ruínas da Antiguidade: “(no un olvido, sino todo el olvido)” (“Los naufragos” OC II 981; v. 6).

A ROSA SEPARADA

Alguns críticos associam a composição de “Alturas de Macchu Picchu” a um dado biográfico: a primeira visita que o poeta chileno fez às ruínas incas em outubro de 1943 (o poema foi escrito em fins de 45). Estes críticos valorizam esta visita como se ela representasse um encontro revelador, como se Neruda tivesse recebido a *inspiração* para compor sua obra lá, em contato direto

com a cidade antiga, como se a pré-história do poema quase se reduzisse a este evento. Neruda também valoriza essa visita escrevendo em suas memórias que a partir dela a ideia de um canto geral do Chile expandiu-se para canto geral da América. No entanto, de fato, de 1940 a 1943, Neruda viajou pelo México, América Central e Caribe – com destaque para Guatemala e Cuba – e estas viagens por certo contribuíram para a formação no poeta de uma “consciência” ou “identidade” americana (ou latino-americana) que depois molda ou expande a estrutura de *Canto general* (Feinstein 150-70). Ressalte-se ainda que é de 1943 a série “América, no invoco tu nombre en vano”, em parte fruto das viagens de 40 a 43, série publicada na revista mexicana *América*, e que depois será transformada no canto sexto de *Canto general*.

Em algum momento anterior ou posterior à composição de “AMP”, Neruda escreve os poemas sobre a Ilha de Páscoa – “Rapa Nui”, “Los constructores de estatuas (Rapa Nui)” e “La lluvia (Rapa Nui)” – que integram o canto décimo-quarto de *Canto general*. Ao contrário do que ocorre no poema a Machu Picchu, composto depois da visita às ruínas incas, estes foram escritos sem que o poeta conhecesse a ilha chileno-polinésia pessoalmente. A primeira e única visita de Neruda aos “moais” cantados em 1950 ocorre somente em janeiro de 1971, por ocasião da filmagem de um documentário sobre a vida e obra do poeta realizado por um canal de televisão do Chile. Desta viagem, nasceu um livro: *La rosa separada*, publicado em outubro de 1972.

Em certo sentido, os poemas de *La rosa separada* seguem a trilha deixada por *Las piedras de Chile* e *Las piedras del cielo*, com particular destaque para o poema XVII. Tal como nesta composição, os poemas de *La rosa separada* expõem homem e pedra como termos de uma equação cujo resultado afigura-se insolúvel, como seres irremediavelmente separados, como duas histórias em paralelo que não se cruzam. À exceção do poema de abertura, todos os outros de *La rosa separada* intitulam-se “Los hombres” ou “La isla”. Como a lente de uma câmera em movimento, o narrador ora enquadra um, ora outro. E o leitor vê e ouve ora um, ora outro. Os homens são turistas que vão à ilha para

fugir de si mesmos, de seus fracassos, de suas angústias; não vão para investigá-la, compreendê-la, amá-la: eles são incapazes de atos como estes. A ilha olha os homens que a visitam com indiferença, como a pedra diante do verme que passa, no poema XVII. A fragilidade dos homens não é capaz de interagir com a retitude da ilha e suas estátuas de pedra. E para representar o desencontro do homem e da pedra, que é o desencontro do homem e da Natureza, do homem e do tempo, o narrador inventa uma origem não-humana para os “moais”, tal como, com outros objetivos, o enunciador lírico de “Paternón” criou um intervalo histórico para o monumento grego. Em *La rosa separada*, o construtor dos “moais” é o “Señor Viento”:

Esta obra [os “moais”] que labraron las manos del aire,
los guantes del cielo, la turbulencia azul,
este trabajo hicieron los dedos transparentes: (“VI” OC III 692; vv. 15-17)

Com isso, o narrador “desistoriciza” as estátuas, ou seja, reiventando suas origens para lhes retirar a substância histórica de que se revestem. O projeto da poética nerudiana, desenvolvido desde *Las piedras de Chile*, é refundar a história e o sujeito sobre novas bases: as bases antigas e conhecidas falharam, no sentido de que resultaram num mundo desconcertado. Para concertá-lo, faz-se necessário refazê-lo desde a origem, reiventá-lo, reescrevê-lo às avessas desde um novo Apocalipse a um novo Gênesis. Dentro dessa perspectiva, podem-se ler os poemas apocalípticos de *Fin de mundo* (1969) e a narrativa genesíaca de *La espada encendida* (1970), em cujos últimos versos a personagem Rosía afirma:

Desde toda la muerte llegamos al comienzo de la vida. (“LXXXVII”

OC III 620; v. 13)

E estando nua e com frio, seu amado Rhodo sai para buscar lenha. No verso derradeiro da peça, Rosía diz:

Sobre esta piedra esperaré para encender el fuego. (v. 17)

* * *

* *

*

NOTAS

1. Outra referência central da poesia brasileira na obra de Neruda é Castro Alves, a quem o poeta chileno dedicou um poema em seu *Canto general*. Em sua valiosa biblioteca pessoal, doada para a Universidade do Chile em 1953, Neruda possuía uma raríssima primeira edição de *A cachoeira de Paulo Afonso*, obra publicada em 1876.

2. O próprio Neruda definiu-se, em 1964, como poeta cíclico: “Quise ser, a mi manera, un poeta cíclico que pasara de la emoción o de la visión de un momento a una unidad más amplia.” (“Algunas reflexiones improvisadas sobre mis trabajos” OC IV 1201). Em entrevista de 1970, Neruda declara: “si he querido hacer una obra cíclica es en el sentido de que siempre quiero agotar los períodos, al menos recorrerlos, recorrer los momentos, recorrer los temas en profundidad y en el espacio.” (“Conversación frente al océano” OC V 1151)

3. Veja-se, por exemplo, o julgamento crítico de Haroldo de Campos proferido em 1967: “A objetividade crítica nos impõe registrar que, nestes anos que se seguiram à publicação de *Lição de Coisas* e da *Antologia [poética]*, ambos publicados em 1962], a produção poética de Drummond, pelo menos a julgar dos poemas divulgados em jornais e revistas, decaiu bruscamente de seu nível de invenção, parecendo enveredar para novo impasse ‘entediado’, semelhante ao ocorrido na fase do *Claro Enigma*. Sintomático desse recidiva estético-ética é o poema ‘Apelo a meus Dessemelhantes em Favor da Paz’, Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, 05.09.1964.” (“Drummond, mestre de coisas” 55). A “objetividade crítica” proclamada por Haroldo nesta passagem não parece se cumprir

no julgamento restritivo que faz da “fase do *Claro Enigma*” de Drummond. Haroldo avalia a fase “clássica” de Drummond pela perspectiva teórica que enforma a poesia concreta, da qual era um divulgador. Isso não significa que seu juízo deva ser desmerecido. Ao contrário. Todo juízo expedido por Haroldo de Campos possui o respaldo de sua obra, sem dúvida, de grande relevância para a cultura de língua portuguesa. O que se quer aqui destacar é o modo como opera a crítica de valoração realizada por Haroldo. Todo método de avaliação crítica trabalha segundo uma lógica. Essa lógica, em maior ou menor grau, obedece a uma política de poder, que se manifesta, por exemplo, e sobretudo, na construção do cânone literário e crítico de uma cultura. É nesse sentido que toda “objetividade crítica”, não apenas a reclamada por Haroldo, se afigura uma utopia. Nos capítulos 1 e 2 deste trabalho, tratamos deste tópico de modo mais elaborado.

4. Cito os poemas de *Las piedras del cielo* a partir de sua primeira edição (Buenos Aires: Editorial Losada, 1970). As demais obras de Neruda, cito-as da edição das obras completas de Hernán Loyola (Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1999-2002). A razão por que cito a fonte primária no caso de *Las piedras del cielo*, e em particular no caso do poema XVII, é que nesta edição a disposição das estrofes difere da que se encontra nas obras completas. E minha análise considera essa disposição original como fator de significação.

5. A versão mais aceita para a alteração da grafia do nome da cidade inca (de *Machu* para *Macchu*) é a de que Neruda simplesmente se equivocou ao escrever o poema. Uso ao longo deste trabalho a grafia nerudiana porque quando me refiro às ruínas incas aludo à imagem criada pelo poema de Neruda e não ao objeto ou referente histórico.

6. Sobre o escritor francês, Octavio Paz observa: “probablemente, uno de los autores que mayor fascinación ejerció sobre nosotros fue André Malraux, en cuyas novelas veíamos unidas la modernidad estética al radicalismo político” (*Itinerario* 48)

7. Em carta a Héctor Eandi, de 1929, diante de um Borges jovem, mas que já indicava o caminho que iria trilhar, Neruda, cinco anos mais novo que o argentino, escreve: “Borges, que usted me menciona, me parece más preocupado de problemas de la cultura y de la sociedad, que no me seducen, que no son humanos. A mí me gustan los grandes vinos, el amor, los sufrimientos y los libros como consuelo a la inevitable soledad. Tengo hasta cierto desprecio por la cultura; como interpretación de las cosas me parece mejor un conocimiento sin antecedentes, una absorción física del mundo, a pesar y en contra de nosotros” (*Oriente* 107). Em textos posteriores, Neruda mantém esta posição. Alguns anos depois, a política separará os escritores. Mas Neruda, ainda que politicamente *do outro lado*, sempre, em entrevistas, defenderá o Borges escritor, que o poeta chileno considera muito importante para a afirmação da cultura latino-americana frente a outras.

8. A associação entre o conceito de luxúria e a imagem fisiológica das veias do corpo humano, além de participar do repertório estilístico do Naturalismo, também participa do repertório da poesia lírica renascentista de língua espanhola. No poema de Neruda, a presença de Quevedo sobrevoa a composição. Logo, parece lícito considerar que a sequência “circulan / en sus venas yacentes / los besos blandos y devoradores” tenha, dentre outras possíveis raízes, uma quevediana. “Hoy cumple amor en mis ardientes *venas*”, diz um verso de Quevedo (*OP I* 669. Todas as citações adiante referem-se a esta edição. Os números entre parênteses indicam as páginas). Outros exemplos: “Diez años en mis *venas* he guardado” (656); “sangras las *venas* del metal luciente” (259); “destile Cristo de sus *venas* ríos” (342); “y de *venas* torcidas los corales” (437); “¡Oh cuán cesáreas *venas*, cuán sagradas” (456); “y, volcán, por las *venas* los dilata” (495); “¿Qué sangre de mis *venas* no te he dado?” (516); “del alma, no de las *venas*” (613); “mas si crece en las *venas* su dolencia” (518); “desangróle las *venas*” (286); “y vestirse de *venas* las corrientes” (278); “mirad vuestros volcanes en mis *venas*” (555); “tiembla, no pulsa, entre la arteria y *venas*” (149); “que en larga copia de tus *venas* llueve” (314); “el que enjuga mis *venas*, mantenido” (491); “tu vida de las *venas*” (399); “mis *venas* con incendios inhumanos” (507);

“mezcló en las *venas* a la sangre el yelo” (187). Nem todos esses exemplos, que não esgotam a obra de Quevedo, usam a imagem da *veia* com sentido erótico-amoroso. Mas por sua recorrência, pode-se afirmar que se trata de uma convenção imagística da época, da qual se vale o poeta espanhol.

CAPÍTULO 4

OCTAVIO PAZ E A PEDRA COSMOGÔNICA

Depois, o “salto mortale”.

“O espelho”, Guimarães Rosa

O narrador do conto “O espelho”, Guimarães Rosa, se vale da metáfora “salto mortal” nos últimos parágrafos da narrativa. No contexto em que se insere, a metáfora aponta para uma forma de conhecimento e autoconhecimento que ultrapasse os limites do mundo físico e racional e avance sobre os domínios do oculto. Este não implica a ideia de negação do mundo lógico e aparente da matéria, mas antes sua complementação, por meio da qual a Natureza projeta-se em sua plenitude. O “salto mortal” do narrador de “O espelho”, pois, toma o sentido de morte não como anulação da existência mas como vida total, liberta das amarras acidentais que impedem, segundo a perspectiva proposta pelo conto e pela filosofia que conto abraça, a manifestação do humano em sua dimensão divina.

Com um viés similar, Octavio Paz considera a poesia, entre outras formas de comunicação, uma possibilidade de transcendência para o homem, um “salto mortal”. De fato, a expressão metafórica nomeia um conceito da crítica octaviana segundo o qual o poético constitui uma porta de ingresso ao sagrado, à “outridade”, à outra margem. Em 1954, fazendo um balanço do grupo da revista *Taller*, ao qual pertenceu, e sua postura independente diante de escritores da geração anterior, ligados à revista *Contemporáneos*, Paz afirma: “Concebíamos a la poesía como un ‘salto mortal’, experiencia capaz de sacudir los cimientos del ser y llevarlo a la ‘otra orilla’, ahí donde pactan los contrarios de que estamos hechos” (*Las peras del olmo* 57). Com o mesmo sentido, a expressão reaparece, dois anos depois, em *El arco y la lira*: “El precipitarse en el *Otro* se presenta como un

regreso a algo de que fuimos arrancados. Cesa la dualidad, estamos en la otra orilla. Hemos dado el salto mortal. Nos hemos reconciliado con nosotros mismos” (*OC I* 174).

Para Paz, o salto mortal é o salto do homem, através da poesia, às suas origens, onde o eu reencontra o não-eu e ambos formam uma espécie de super-eu; onde finalmente Dr. Jeckyl abraça Mr. Hide; onde enfim os opostos se fundem numa unidade que preserva os contrários. Como forças regeneradoras e regenerativas, origem e morte ocupam espaço privilegiado na obra de Paz. Ambas são o começo e o fim no mesmo ponto do círculo, cuja imagem remete a formas de existência mítica, divina, eterna, e que se afigura assim como a parte perdida e obscura da existência do homem na Terra. A poesia, para Paz, é um caminhar em direção à “morte”, que resgata e revive zonas do sagrado primitivo, que a consciência humana, para fazer o triunfo do racionalismo, reprimiu.

Neste ponto, Paz alinha-se, na poesia, com os simbolistas, e na teoria crítica, com o estruturalismo de Lévi-Strauss e filósofos da Escola de Frankfurt, que problematizaram o império, até então quase “intocável” da razão, cuja expansão vem se dando de modo contundente desde o século XVIII. O fato de Paz dedicar-se, como criador, à poesia e esforçar-se para ser reconhecido como poeta mais que como crítico, como fez sua vida toda, está em consonância com as ideias que professou. Em sentido amplo, o discurso poético expresso por meio do verso opera por mecanismos linguísticos que produzem efeitos mais afinados ou sintonizados com o pensamento analógico, em oposição à prosa, que em princípio mostra-se mais apta ao diálogo com a consciência raciocinante do leitor. Daí que o já citado triunfo do racionalismo na sociedade moderna equivalha, na história da literatura, ao triunfo da prosa de ficção. Daí que temas da cultura ligados à magia e ao mito tenham perdido espaço na sociedade, mantendo-se refugiados na poesia.

A ROCHA E O MITO DE PROMETEU

“La roca” é um poema de juventude de Paz, publicado em 1944. Nele se conjugam o mito e a fábula moral.

Soñando vivía
y era mi vivir
caminar caminos
y siempre partir.

Desperté del sueño
y era mi vivir
un estar atado
y un querer huir.

A la roca atado
me volví a dormir.
La vida es la cuerda,
la roca el morir. (*OC VII* 59; vv. 1-12)

“La roca” apresenta-se como uma fábula alegórico-poética. O estilo obedece a certos padrões rítmicos: a metrificação é hexassilábica; os versos ímpares são graves e não-rimados (exceção feita à primeira estrofe, onde ocorre rima assonântica), os pares são agudos e rimados. As rimas se formam a partir de verbos de terceira conjugação no infinitivo (“vivir/partir”; “vivir/huir”; “dormir/morir”); já os versos não-rimados combinam verbo e substantivo (“vivía/caminos”; “sueño/atado”; “atado/cuerda”). Entre os versos rimados, dois terminam com o infinitivo “vivir”; entre os não-rimados, dois finalizam com o particípio “atado”. Este dado, de certo modo, reforça o

sentido dos versos 6 e 7: “y era mi vivir / un estar atado”, que, além disso, ocupam o centro geográfico do poema.

Ao reforçar, no plano linguístico, o conceito de que *viver é estar atado*, o discurso empresta valor e destaque à noção antípoda, disposta na primeira estrofe, na qual o narrador afirma, com outros termos, que *sonhar é viver livre de amarras*. O poema, assim, valoriza, no plano semântico e ideológico, o sonho sobre a vigília, ou a liberdade individual sobre a repressão coletiva. Dessa forma, “La roca”, publicado em 1944, dialoga com a então já consolidada tradição dos estudos freudianos que sistematizou e difundiu a ideia de que o universo onírico oferece, muitas vezes e potencialmente, uma realidade reveladora do indivíduo, mais que o mundo do convívio social pode proporcionar. Ao canalizar seus esforços na direção do indivíduo e valorizar sua experiência interior, a psicanálise segue, no campo da ciência, passos que o Romantismo havia antes trilhado na arte. O poema de Paz aproxima psicanálise e romantismo ao aludir ao mito de Prometeu na estrofe final.

Nos primeiros momentos do Romantismo, Prometeu foi evocado como encarnação do princípio de rebeldia, contestação, ousadia. O mito surge algumas vezes na arte romântica (Goethe, Byron, Mary e Percy Shelley, Lizt, Beethoven, Fügner...) para justificar e ratificar uma postura que o momento histórico parecia exigir. Ao mesmo tempo, o mito, por sua condição, atestava a transcendência destes princípios. É sobretudo o caráter transcendental do mito que interessa à poética de Paz. No caso de Prometeu, sua incorporação em “La roca” aponta também para as relações que a poesia octaviana mantêm com o Romantismo, seu espírito libertário e revolucionário, principalmente na fase anterior à das ideologias nacionalistas.

Do mito de Prometeu, o poema de Paz elege uma imagem, que vem disposta no título: a rocha. Como se sabe, depois que Prometeu desafiou os deuses olímpicos, roubando-lhes o fogo divino para dá-lo aos homens, Zeus castigou o destemido titã acorrentado-o a uma rocha no alto da cordilheira do Cáucaso, e incitando uma ave a que comesse o fígado do prisioneiro um pouco a cada

dia. Como era imortal, o fígado de Prometeu se regenerava, e assim seu sofrimento se prolongou por muito tempo, até ser libertado por Hércules, que também mata a ave voraz. Prometeu, enfim, é um deus dividido entre o divino, de sua origem e condição, e o humano, que ele protege.

Esta duplicidade faz do titã protetor dos seres mortais um personagem virtualmente próximo da obra octaviana, em que a imagem do duplo tem presença marcante na poesia, além de ser uma base de sustentação do pensamento crítico de Paz. Em “La roca”, a duplicidade surge no confronto do sonho com a vigília, e por extensão, da vida com a morte. Na narrativa desta pequena fábula lírico-alegórica, o narrador experimenta e abarca ambas dimensões, e associa, por operação metafórica, corda à vida, e rocha à morte. No entanto, morrer está implicado, também metaforicamente, ao sono e ao dormir, portas do sonho. Ou seja, a rocha é o *leito de morte* sobre o qual o narrador dorme e sonha, libertando-se das amarras da vida. Morrer, portanto, equivale a viver livre, sonhar. Com a imagem da morte, o desfecho do poema, por analogia, retoma sua abertura, que trata do sonho. Dessa forma, desenha-se um movimento cíclico, coerente com o tempo do mito e com a narrativa lírica, que alude a Prometeu. A vida desperta, com suas amarras, dispõe-se no centro textual do poema – como já referido –, e vem ladeada pelo sonho que é morte, e pela morte que é sonho. A rocha afigura-se assim como uma imagem intermediária entre estas duas dimensões: sobre ela o narrador vive e sofre, mas também dorme e sonha. Nesse sentido, a rocha assume uma perspectiva dual, concreta e abstrata, terrestre e onírica, permeável entre o humano e o divino, como Prometeu.

O fato de o poema intitular-se “La roca” não apenas destaca a imagem no interior da narrativa, como também mostra a importância da imagem poética na obra octaviana. Para Paz, o poema logra sua peculiar forma de comunicação, entre outros meios, através da imagem (no caso, concreta, visual), que é capaz conjugar em harmonia sentidos contraditórios, ser ela e ser outra no mesmo instante, apontar para um referente convencionado e criar seu próprio referente, gerado da

relação estabelecida com outras imagens do texto em que ela se inscreve. Este é, segundo Paz, o caráter mágico e realista da imagem poética. Por este prisma, o conceito octaviano de imagem confunde-se com o próprio poema, como o poeta mexicano mesmo afirmou (*OC I* 137).

IMAGENS MOTÍVICAS: A PEDRA

Por diversas vias filosóficas, das quais sobressaem modos de percepção próprio da cultura oriental, Paz entende o mundo natural como um sistema de correspondências codificadas que o poema encena decodificar. Em termos metafóricos, a natureza é um livro cifrado cuja mensagem o poema simula comunicar. O homem moderno perdeu a capacidade de compreensão do todo cósmico, a que esteve integrado como parte de uma unidade primordial. Desta unidade, o ser humano se desmembrou quando nele se desenvolveu o senso de abstração. Estabeleceu-se então um vazio entre a mensagem da natureza (pré-linguística) e a palavra como meio de comunicação. Os limites racionais da palavra impedem que esta contenha e veicule o conteúdo pré-lógico da mensagem da natureza. É no entanto com este “instrumento precário” – a palavra – que a poesia luta para transpor o abismo que separa o homem de suas origens primevas. Em última instância, o poema mimetiza esta luta. Seu objetivo, entre outros, é reconciliar as duas pontas deste cisma que separou o homem de si mesmo.

Dentro deste sistema de enigmas e revelações, não existe o preceito de imagens poéticas e não-poéticas. Toda imagem esconde uma revelação que o poema, ao articulá-la com outras, busca descobrir. Todavia, por uma perspectiva de coerência narrativa, se o poema caminha para trás, ainda que olhando para frente, na dupla tentativa de revelar ao homem suas origens e assim restituir-lhe um modo de percepção perdido, faz-se previsível e lógico que o discurso lírico abasteça-se sobretudo de imagens extraídas do mundo natural. Em consonância com esta ideia, o manancial dos motivos da poesia octaviana são o homem e a natureza física. Na obra poética de Paz, algumas das

imagens recorrentes ou motivos são água, luz, rio, sangue, olho, árvore, espelho, pedra. O que estas imagens possuem em comum, além da condição de signos naturais, é um arcabouço semântico capaz de acomodar e conciliar o pensamento em conflito.

Ao comentar a imagem da pedra tal como ela aparece na obra de outros autores, Paz destaca o caráter contraditório e concentrado da matéria lítica. A pedra surge como motivo central em três dos sete contos de *Feu de braise*, de André Pieyre de Mandiargues. São histórias surrealistas em que o motivo da pedra serve a um tempo como contraponto à imaginação, por seu peso e sua realidade feita de limites precisos, e como elemento mágico, por sua condição primitiva e seu uso alquímico. Paz comenta esta duplicidade da imagem na obra de Mandiargues, em uma observação na qual destaca propriedades da pedra que remetem também a características associadas à mesma imagem, tal como manipulada pelo poeta mexicano em sua obra lírica: “La piedra, alternativamente opacidad y transparencia, agua y luz, alcanza al fin la incandescencia, el estado de fusión y desaparición de los contrarios” (*OC II* 248).

Algo similar ocorre nos textos de Paz sobre o intelectual francês Roger Caillois. “Correspondencionista” como Baudelaire, os surrealistas e o próprio Paz, em algumas de suas obras teóricas – *Pierres* (1966), *L'Écriture des pierres* (1970), *Pierres réfléchies* (1975) e *Trois leçons des ténèbres* (1978) –, Caillois analisa correlações entre formas complexas da matéria mineral e certos padrões narrativos e de beleza estética, como se as pedras guardassem e antecipassem, cifrados em seu corpo fóssil, aspectos da mente e do desejo humanos. “La piedra y la obra de imaginación son los dos extremos del universo”, diz Paz em texto sobre Caillois. E segue: “La primera es materia y nada más materia; la segunda esta hecha de algo menos que aire: palabras. La oposición y la final correspondencia entre la piedra y la fábula fue uno de sus [de Caillois] temas predilectos” (*OC II* 518).

Assim como as pedras e a arte, segundo Roger Caillois, repetem certos padrões estruturais que podem ser inter-relacionados, as obras crítica e poética de Paz também possuem vasos comunicantes entre si. Esta mútua comunicação forma uma base sobre a qual se assentam o pensamento e a poesia octavianas. Um dos postulados comuns a ambos é a “oposição complementar”, que Paz trabalha em sua poesia e discute em seus textos ensaísticos. Tal conceito pressupõe a existência, no plano abstrato do pensamento, de uma unidade fundamental formada por pares antagônicos (vida/morte; eu/outro; origem/fim; transitório/perene; razão/intuição; real/imaginário; vigília/sonho) fundidos e pacificados. A unidade dos contrários, conceito muito próximo da síntese hegeliana e do esoterismo pitagórico, expõe a ductibilidade e precariedade das ideias transformadas em ideologias. No fluxo das circunstâncias, ou na temporalidade dos eventos históricos, a existência parece formar-se a partir de dualidades em tensão (ou pares antagônicos como os citados acima). A ideia de uma unidade que conjugue as tensões em harmonia aponta, em suma, para a possibilidade de superação das diferenças, ou, mais propriamente, para a fragilidade destas diferenças.

No entanto, o pragmatismo das ideias (e dos sentimentos), para se fazer comunicar com mais eficiência, utiliza muitas vezes uma ou um conjunto de imagens cuja função é sintetizar e corporificar conceitos formulados pelo pensamento abstrato, que, sem o apoio do mundo material, perde poder de síntese. Trata-se da operação retórica conhecida como “objective correlative”, popularizada nos estudos literários por T. S. Eliot. Na obra de Paz, a imagem da pedra assume e veicula diversos sentidos, sendo um dos mais destacados a conjunção de tempos, o retroativo da origem e o prospectivo da perpetuidade, que atravessa o presente e aponta para o porvir. Por este prisma, a observação a seguir que Paz tece no texto sobre a obra de Caillois serve também como auto-referência crítica: “Las piedras están aquí desde antes de la aparición del primer hombre y

sobrevivirán a la catástrofe final. Son emblemas de muerte y de inmortalidad: ¿cómo no venerarlas? Frente a ellas, lo más frágil y cambiante: el hombre y sus obras” (*OC II* 520).

PEDRA DE ORIGEM

“Como las piedras del Principio” foi publicado na coletânea *Semillas para un himno*, que reúne composições do período 1950-54. Sua brevidade e representatividade temática dentro da obra octaviana fizeram do poema uma peça antológica. Haroldo de Campos traduziu-o para o português e incluiu-o no volume *Transblanco: em torno a Blanco de Octavio Paz*, de 1986. Dez anos depois, os três primeiros versos do poema serviram de epígrafe para o volume *Do silêncio da pedra*, do poeta mineiro Donizete Galvão.

Como las piedras del Principio

Como el principio de la Piedra

Como al Principio piedra contra piedra

Los fastos de la noche:

El poema todavía sin rostro

El bosque todavía sin árboles

Los cantos todavía sin nombre

Mas ya la luz irrumpe con pasos de leopardo

Y la palabra se levanta ondula cae

Y es una larga herida y un silencio sin mácula (*OC VII* 146; vv. 1-10)

O motivo da pedra disposto em poema formado por dez versos de metrficação irregular, que se repartem em duas estrofes assimétricas, e sobretudo o sistema de repetição, incluído o quiasmo inicial, que se manifesta em boa parte do texto são elementos que podem levar o leitor a

entrever uma tênue semelhança entre a composição de Paz e “No meio do caminho”, de Drummond. As semelhanças, no entanto, salvo melhor juízo, terminam aqui. Sobretudo se se considera o escopo primário dos dois textos, ou seja, o modernismo vanguardista de Drummond, problematizador, em última instância, de modos de expressão literária, *versus* o modernismo transcendentalista de Paz, reeducador, por assim dizer, da percepção humana diante de si mesma, da natureza e do tempo.

“Como las piedras del Principio” encena a aurora original da humanidade, quando a luz, “con pasos de leopardo”, surge e desfaz a noite primordial. Em termos de gênero textual, o poema é uma paródia de mito criacionista ou da narração cosmogônica. A simbologia das imagens, como veremos, introduz, sobretudo na parte final, elementos de crítica cultural, expressa em linguagem lírica.

O poema está dividido em duas estrofes, a primeira com 7 e a segunda com 3 versos. Mas há ainda uma subdivisão que separa o texto em quatro partes: a primeira, formada pelos 3 versos iniciais, estabelece termos de comparação introduzidos pela conjunção comparativa “como”. O verso 4 é o fiel da balança entre os três primeiros e os três últimos. Funciona, em termos sintáticos, como conector entre o começo e o final da estrofe, e sozinho compõe a segunda parte. A terceira é formada pelos três versos finais da primeira estrofe, que complementam o sentido dos três primeiros e lhes fecham o ciclo comparativo iniciado pela conjunção “como”: “Como las piedras del Principio ... / El poema todavía sin rostro”.

A quarta parte é composta pelos três versos que formam a segunda estrofe do poema. Seu destaque em relação às demais deve-se, entre outros fatores, ao componente narrativo que ela introduz por meio da ação verbal articulada: “irrumpe”, “levanta ondula cae”. Repare-se que o descritivismo da primeira estrofe é todo conduzido por meio de versos nominais, ou seja, sem a

presença de verbos. A quarta parte, pois, modifica as três primeiras, e o confronto entre elas constitui um dos elementos produtores de significado no poema.

Retomando os aspectos estruturais acima citados, é possível concluir algumas ideias iniciais sobre o poema. Do ponto de vista rítmico, o texto trabalha com padrões binários e ternários simultaneamente. Ou seja: o poema articula-se sobre *duas* estrofes que, por sua vez, limitam *dois* modos discursivos, o descritivo e o narrativo. Por entre estas dualidades, podem-se identificar estruturas trinas: das quatro subdivisões internas, *três* são formadas por *três* blocos de *três* versos (1-3; 5-7; 8-10), que assim isolam o quarto verso. Este, centro geográfico e semântico da primeira estrofe, se opõe à narrativa com que o poema se fecha, formando mais um paralelo no poema: a noite faustosa *versus* a irrupção da luz.

O ritmo de um poema encarna o tempo, e o tempo não é uma realidade exterior aos homens, o tempo são todos os homens, diz Paz. Sendo a encarnação do tempo, a presença do ritmo na poesia revive o passado primitivo da humanidade e também aponta para seu futuro, daí que o conceito de ritmo esteja associado ao mito e à magia, duas manifestações do sagrado e do poético, segundo Paz. Por este prisma, o ritmo afigura-se um valor potencial, manifesto no poema através da linguagem, entre estético e metafísico. Não se pode, para Paz, portanto, pensar a poesia e tudo o que a ela está implicado – e sua maior implicação é o Homem – sem associar lirismo e ritmo (OC I 80-101).

“COMO LAS PIEDRAS DEL PRINCÍPIO”: PRIMEIRA PARTE

Em primeira instância, o ritmo está associado à sonoridade e repetição. A primeira das quatro partes do poema sustenta-se sobre uma base reiterativa lexical formada pelos termos “*pedra*” e “*princípio*”, que se articulam nos versos com partículas gramaticais (artigos, preposições e conjunções):

Como las piedras del Principio

Como el principio de la Piedra

Como al Principio piedra contra piedra

Os dois versos iniciais se constroem por meio da figura sintática quiasmo – já bastante discutida nos capítulos 1 e 3 –, que forja no poema uma associação semântica e uma especularidade material entre “piedra/Piedra” e “Principio/principio”. O uso de maiúsculas provém diretamente da tradição simbolista, cuja influência vai muito além deste recurso formal na obra octaviana. No Simbolismo, o uso de maiúsculas buscava revestir o conceito ou a imagem associado ao lexema de uma dimensão abstrato-absoluta, algo próximo da ideia platônica. O efeito pretendido era o da transcendência, o da trans-historicidade do objeto, efeito que também interessa à poética octaviana.

No quiasmo inicial do poema de Paz, os termos “piedra/Piedra” se opõem por suas dimensões conceituais implícitas respectivamente concreta/abstrata, particular/universal, imanente/transcendente. No entanto, se o confronto conceitual produz efeito de distanciamento, no plano material (visual e sonoro), os termos harmonizam-se em um paralelo de exatas correspondências. Dessa forma, diferença e identidade ocupam mesmo espaço retórico, concentradas no mesmo signo linguístico, excetuando-se a alteração gráfica maiúscula/minúscula da letra inicial. O poema emprega igual recurso no par “Principio/principio”, mudando apenas a ordem dos valores semânticos associados aos termos: abstrato/concreto, universal/particular, transcendente/imanente.

Além dos pares “piedra/Piedra” e “Principio/principio”, há um outro par lexical que domina a primeira parte do poema: “piedra/principio”, não considerando as variações de inicial maiúscula/minúscula. Os termos em si, tomados em sua significação primária, já apresentam uma oposição entre forma concreta e ideia. No entanto, se os conceitos apontam para referentes de naturezas distintas, há um sema de base que os une: a noção de origem, expressa nas palavras de Paz

citadas acima: “Las piedras están aquí desde antes de la aparición del primer hombre”. Do ponto de vista sonoro, os lexemas também demonstram identidade seja pela significativa presença de fonemas comuns – /p/, /r/, /i/ –, seja pela proximidade articulatória das sílabas oclusiva-vibrante-alveolares /dra/ (sonora) e /pri/ (surda).

Neste jogo dialético de identidade e diferença, nesta dinâmica de aproximações e distanciamentos, o recurso retórico da repetição exerce papel intensificador, ou seja, ele une e afasta os termos, suas propriedades físicas e significações culturais. A repetição reforça a camada semântica e a materialidade do signo linguístico. As diversas significações expressas por meio de signos que se repetem, sobretudo no plano sonoro, pois no gráfico há a sutil alteração de iniciais maiúscula/minúscula, gera como que um movimento de síntese e expansão, sístole e diástole. E este é, por assim dizer, o aspecto “vital” do poema, que, como toda peça poética de Paz, pretende ser não apenas uma extensão dialógica do mundo social mas uma intervenção na realidade histórica.

A temporalidade é outro aspecto que oscila nesta primeira parte. Tempo cronológico e tempo mítico alternam-se para representar a imagem da pedra e o conceito de princípio:

Como las piedras del Principio –

ou seja, como as pedras (entes materiais) dispostas num espaço original presidido por um tempo mítico, mágico, punitivo. Fusão da Natureza e do Mito.

Como el principio de la Piedra –

“principio” aqui alude a tempo cronológico, matemático, mensurável. Trata-se, pois, do tempo da razão acionado para medir a extensão temporal da “Piedra” (e não mais de “las piedras”, no plural) transcendente, ideal, divina. Outra vez, a Natureza invade a zona sagrada do Mito, mas agora, inversamente ao primeiro verso, por meio de uma categoria abstrata, o tempo histórico. O resultado é a formação de um campo interseccionado no qual se amalgamam o eterno e o transitório. O terceiro verso retoma e registra esta ideia:

Como al Principio piedra contra piedra –

A reduplicação do termo “piedra” resgata o sentido plural de “las piedras del Principio” do primeiro verso. Trata-se, como um novo quiasmo (com o verso 2 de permeio), da mesma imagem invertida. Ao mesmo tempo, a reduplicação do lexema “piedra” no terceiro verso cria uma imagem visual formada a partir do verso anterior. O recurso da visualidade e da leitura espacial ou espaço-vertical integra o repertório de procedimentos retóricos presente na obra de Paz (vide *Blanco*, 1966), ainda que em 1954 ele fosse ou pudesse ser considerado embrionário. O fato é que a carga de redundância do terceiro verso (os dois primeiros são redundantes *para*, entre outros objetivos, formar a figura do quiasmo) pede ao leitor uma justificativa. A primeira a que se pode recorrer é a estrutura ternária sobre a qual se assenta o poema. A segunda, que vai no rastro da primeira, é que a reduplicação do termo “piedra” com que o terceiro verso se fecha forma uma triangulação com o vocábulo “Piedra” que finaliza o verso anterior:

Como el principio de la Piedra
 / \
Como al Principio piedra contra piedra

O número três e a figura do triângulo possuem larga tradição esotérica. De modo sumário, o três representa a possibilidade de conciliação ou equilíbrio de diferenças ou oposições primárias. Assim é que na tradição cristã, por exemplo, o Espírito Santo abriga numa unidade mágica e divina (isto é, Deus) o Pai e o Filho. Outras tradições filosófico-místicas, no entanto, antigas, como a taoísta e a pitagórica, ou modernas, como a wiccana, reverenciam o três como número de nobreza e perfeição. A poética conciliadora de Paz, como vem-se demonstrando neste capítulo, faz uso estético do número três, alimentada por fontes de sabedoria oriental e mística. Por este prisma, afigura-se legítima a leitura visual do triângulo pétreo, que dispõe, aliás, de modo sintomático, a pedra abstrata no vértice oposto à base, onde se localizam as pedras da imanência, imagem fragmentada do plano superior.

Seguindo este raciocínio, e verticalizando um pouco mais a leitura, pode-se chegar a um dos motivos temáticos do poema: a narração de origem.

Como las piedras del Principio

Como el principio de la Piedra

Como al Principio piedra contra piedra

O princípio, espaço de origem, antecede a ideia, que se desdobra em matéria sensível. Esta, por seu turno, pode iniciar o caminho inverso e retornar à ideia e ao princípio. Desenha-se assim o ciclo da existência, segundo postulados de filosofia mística, adotados pela poética octaviana. Por fim, a narrativa verticalizada e disposta na parte final dos versos compensa, por assim dizer, a ausência de um sistema convencional de rimas.

“COMO LAS PIEDRAS DEL PRINCÍPIO”: SEGUNDA PARTE

O quarto verso compõe a segunda parte do poema, como já dito. Ele divide a primeira estrofe em duas seções de três versos, e é o único que apresenta pontuação (dois-pontos). No plano narrativo, a segunda parte introduz dois aspectos principais: associa o tempo de origem à noite e empresta um valor aos objetos que habitam esta dimensão original.

Nos relatos de mitologias primitivas, o mundo nasce de um caos de trevas. Em geral, as narrativas cosmogônicas associam origem à escuridão. A luz sucede as sombras. Na mitologia grega, por exemplo, Nix (a Noite) nasce do caos primordial e entre seus rebentos está Hemera (o Dia). No Gênesis bíblico, “as trevas cobriam a face do abismo” quando Deus então diz: “Faça-se a luz” (1:2-3). Neste sentido, o poema de Paz recorre à tradição, que atualiza. No entanto, sempre tomando como referência cosmogonias antigas, os mitos de origem do mundo descrevem o caos como uma matéria viscosa, úmida, maleável. Em alguns casos, como na mitologia egípcia, o caos afigura-se um lago ou oceano abissal, de águas turvas. Desde sempre, as chuvas e os rios estiveram associados à

ideia de fertilidade, nascimento, frutificação. E os mitos de criação do universo apropriam-se desta noção. A lógica do poema de Paz, segundo esta perspectiva, parece apoiar-se no conceito de que a *origem possui uma origem*, de que a não-vida precede a vida. Assim, o caos rochoso e árido que compõe a paisagem de abertura do poema seria como que a *origem da origem*, espaço no qual matéria e espírito se fundem, se confundem e se equilibram, formando uma unidade primordial anterior a qualquer desordem.

O segundo aspecto da segunda parte do poema é o axiológico, que surge através do caracterizador “fastos”, inserto no sintagma-verso “los fastos de la noche”. Os dois-pontos que seguem o verso possuem sentido especificador. A pontuação indica que o vem a seguir são desdobramentos particularizadores da expressão *fastos da noite*. Ou seja, os elementos descritos na sequência detêm valores de pompa, opulência, magnanimidade. Em outros termos, seguindo o verso em pauta, a noite original é rica e poderosa. Esta caracterização de riqueza e poder contraria, em princípio, a aridez e esterilidade da pedra. A matéria lítica, no entanto, inserida no espaço mágico da noite original, dividida entre ideia (Pedra) e forma (pedra), não contém apenas suas propriedades físicas intrínsecas, mas assume outras, determinadas pelo espaço que habita. Neste sentido, o poema de Paz aproveita-se da maleabilidade semântica da pedra, já discutida no capítulo introdutório.

Em síntese, esta segunda parte de “Como las piedras del Principio” estabelece uma noção de temporalidade (“noche”), que está de acordo com a tradição temática na qual o poema se inscreve, a tradição mítica da cosmogonia; e, ao mesmo tempo, por meio do substantivo adjetivador “fastos”, o verso quarto valoriza os objetos inscritos no espaço cosmogônico: por um lado, as pedras que a antecederem, e, por outro, as imagens-conceitos (poema, bosque, cantos) que a sucedem.

“COMO LAS PIEDRAS DEL PRINCÍPIO”: TERCEIRA PARTE

A terceira parte complementa os comparativos do início do poema e resgata a estrutura redundante da abertura. Em quadro sinótico, primeira e terceira partes poderiam ser assim arrajandas para sua leitura “horizontal”:

Como las piedras del Principio ... El poema todavía sin rostro

Como el principio de la Piedra ... El bosque todavía sin árboles

Como al Principio piedra contra piedra ... Los cantos todavía sin nombre

Embora os conectores “todavía sin” sejam repetidos três vezes, a redundância da terceira parte não se dá no plano lexical, como na primeira, mas por meio de paralelismo sintático. Dessa forma, a terceira parte aproxima-se (no plano sintático) e ao mesmo tempo distancia-se (no plano lexical) da primeira, estabelecendo ou mantendo uma dinâmica de identidade/diferença, já analisada no início do poema.

A repetição dos conectores “todavía sin” (três vezes em três versos) possuem papel decisivo no fragmento. Por eles, justifica-se a noção de valor registrada na segunda parte – “Los *fastos* de la noche”. Ou seja: a noite original é faustosa (rica, preciosa, divina) porque os poemas *ainda não* ganharam rostos, os bosques *ainda não* deixam ver árvores e os cantos *ainda não* receberam nomes. Quando todas estas ações se cumprirem (na segunda estrofe ou quarta parte), a noite e seus objetos perderão sua condição sagrada. Dessa forma, os termos da segunda coluna vertical da segunda parte (“rostro, árboles, nombre”) representam uma ameaça à estabilidade dos da primeira (“poema, bosque, cantos”).

A estabilidade de “poema”, “bosque” e “cantos” se dá por meio de uma ausência de individuação, caracterizada no texto através dos vocábulos “rostro”, “árboles” e “nombre”. Estes, por assim dizer, reduziriam a idealidade daqueles, transformando-os em fragmentos falseadores. A relação estabelecida na primeira parte entre “Piedra>piedra” possui como resultante a construção de uma unidade pura, na qual, em termos aristotélicos, a forma (Pedra) ajusta-se à substância (pedra). Já

no binômio “bosque>árboles”, por exemplo, o segundo elemento é uma particularização sensível do primeiro, que tem assim sua unidade ideal fragmentada e transformada em uma imagem. Esta imagem, em termos agora saussurianos, é uma representação arbitrária e precária do conceito original.

Há uma sutil alusão a esta quebra da unidade primária dos objetos conceituais disposta na estrutura da terceira parte. Nesta seção, há dois grupos semânticos: poesia e homem associados, e natureza. O primeiro grupo surge no verso 5 e ganha uma variação no 7. A natureza aparece de permeio no verso 6, como uma fronteira separando os demais:

El poema todavía sin rostro

El *bosque* todavía sin *árboles*

Los cantos todavía sin nombre

Este dado formal reforça o tema da separação ou quebra de unidade que a terceira parte anuncia, e a quarta enuncia. Em síntese, o poema sem rosto constitui uma unidade. Mas esta unidade *ainda* não possui um rosto. Ao ganhar uma “fisionomia”, o poema perderá sua condição unitária: divina e primordial. A questão que se impõe então é: para que referente aponta a metáfora “rosto do poema”? Um resposta possível é que o rosto do poema constitui sua identidade sensível. Esta enfim surge quando o poema ingressa no universo racionalizador da cultura, que opera por meio da linguagem verbal. Ou seja: o poema sem rosto da noite original é o poema *ainda* sem palavras.

Neste ponto, um outro dado estrutural que se mostra significativo é o fechamento da estrofe com o vocábulo “nombre”. De modo específico, o termo remete ao universo linguístico, cuja presença na última parte do poema definirá o tema central da composição. O lexema “nombre” associado à locução “todavía sin” funcionam como elementos de antecipação da segunda estrofe e de transição para a última parte do poema:

El poema todavía sin rostro

El bosque todavía sin árboles

Los cantos todavía sin nombre

Os objetos que habitam o caos da noite original não foram ainda nomeados, não são realidades linguísticas. A problemática do surgimento da abstração verbal como meio de o homem relacionar-se com o mundo é o tópico temático que a última parte do poema aborda. A cosmogonia octaviana não narra o nascimento de deuses ou da humanidade, mas sim o advento do verbo e suas consequências.

“COMO LAS PIEDRAS DEL PRINCÍPIO”: QUARTA PARTE

“Mas ya la luz irrumpe con pasos de leopardo”. A conjunção “mas” com que a quarta parte se inicia estabelece uma relação opositiva com o discurso até então encetado. Daí o sentido de necessidade de uma nova estrofe. O que basicamente opõe a segunda à primeira estrofe é o surgimento de um elemento novo: a luz, cuja invasão do espaço cosmogônico desfaz a unidade noturna original: “los fastos de la noche”. Do ponto de vista discursivo, como já comentado, a irrupção da luz representa a inserção do modo narrativo que dissolve o aspecto descritivo dominante na primeira estrofe. De acordo com esta perspectiva, o substantivo “pasos” assume papel relevante: ele aponta para o sentido de transição, de movimento, que ocorre no poema a partir deste ponto. Ainda seguindo este raciocínio, a imagem do “leopardo”, além de prefigurar a violência narrada no último verso, parece complementar esta ideia: não apenas porque seus passos felinos são um modo de metaforizar a lenta e gradual invasão da luz no espaço cosmogônico, mas também por sua figura mesclada de cores claras e escuras, como se noite e dia interagissem, ou como se a noite cedesse pouco a pouco sua integridade à luminosidade do dia. Por fim, com seu estilo ágil e elegante, o leopardo mostra-se uma opção coerente com a dicção clássica do verso alexandrino, cuja abertura com a partícula “mas” acentua ainda mais o caráter clássico do verso: na língua espanhola, o “mas”

possui aspecto de uso formal que o diferencia assim, por este traço frequentativo e cultural, da adversativa “pero”.

Do ponto de vista rítmico, a estrofe é composta por versos longos (14, 12 e 13 sílabas poéticas, respectivamente). Dos anteriores, apenas o terceiro verso, hendecassílabo, aproxima-se da extensão dos três últimos. Cada uma das quatro partes do poema, aliás, possui um padrão rítmico diferenciado na comparação com as demais. Este dado reforça a ideia de que o poema, apesar da dupla estrofação, se constrói sobre uma base quadripartida.

Do ponto de vista sonoro, a presença marcante da vogal /a/ no espectro fônico dos versos da segunda estrofe, algumas vezes em posição de sílaba poética forte, simula a claridade da alvorada se sobrepondo aos poucos à noite original:

mAs yA lA luz irrumpe con pAsos de leopArdo
y lA pAlAbrA se levAntA ondula cAe
y es unA lArgA heridA y un silencio sin mÁculA

Ato contínuo ao gradual alvorecer na noite primordial, “la palabra se levanta ondula cae”. Ou seja, a luz irrompe trazendo a aurora e a palavra se levanta (e depois ondula e cai). Luz e palavra, pois, se articulam e se associam na madrugada. Na cultura ocidental, luz e palavra se associam por caminhos metafóricos: luz é metáfora da tradição para o conceito de razão; esta, por seu turno, está imbricada à palavra, instrumento do pensamento racional. O termo grego “logos” atesta este amálgama; no vocabulário da filosofia, o sentido de “logos” se equilibra entre dois polos: pensamento e discurso. No poema de Paz, como uma síntese alegórica de “logos”, a luz (razão, conhecimento) encontra, ou, mais precisamente, *anima* a palavra (retórica, oratória) nos primórdios da humanidade. O verbo, então, animado pelo espírito do discernimento racional, levanta, e a seguir ondula e cai.

A sequência “levanta ondula cae” representa o centro narrativo do poema. Depois de a luz chegar “con pasos de leopardo”, irromper e romper o equilíbrio da noite plena, e assim avivar o verbo, este percorre um ciclo completo de existência: nascimento, vida e morte. A ausência de pontuação e da conjunção *y* na breve narrativa “levanta ondula cae” sugerem a sucessividade permanente do ciclo, que não se esgota na queda/morte. A cada despontar da luz, a palavra “levanta ondula cae”. Por seu turno, a copulativa *y*, omitida na tríplice formação verbal, abre os versos 9 e 10, e funciona como elo lógico de conexão entre as três instâncias narrativas dipostas na quarta parte do poema: o surgimento da luz, o movimento cíclico de existência da palavra e as consequências do advento de “logos” (fusão de luz e palavra, pensamento e discurso, razão e retórica). A estrutura triádica do poema, já apontada antes, ratifica-se e intensifica-se nesta última parte.

O advento de “logos” e suas consequências formam o centro temático e problemático do poema, que ao final pergunta: que implicações derivam do aporte de “logos”, cuja chegada desfaz a unidade mágica da noite mítica? Se o fim último da razão é a verdade (realidade transcendental), seria a palavra (realidade conceitual-sensorial) capaz de expressá-la? Ou seria a palavra mais propriamente um desvio dos objetivos da razão? É a palavra uma encarnação perfeita ou imperfeita do pensamento? Que uso podemos e/ou devemos fazer de “logos”? E, por fim, que valor se lhe deve atribuir na sociedade? Estas questões possuem uma longa e sinuosa história na filosofia, que o poema atualiza. “Como las piedras del Principio” põe ou repõe, por assim dizer, “logos” na berlinda. Mas este não parece ser o ponto de relevo do poema, ou não parece sê-lo em si. A questão que se impõe é o que significa problematizar “logos” em pleno século XX, período histórico de avanços e conquistas do “logocentrismo”?

No texto de Paz, a palavra, animada pela luz, “levanta ondula cae”. A queda da palavra, com suas ressonâncias bíblicas, produz duas imagens com as quais o poema se fecha: “Y es una *larga berida* y un *silencio sin mácula*”. Por meio destas imagens, o poema destaca a contradição de “logos”: a

luz, que segundo a tradição bíblica deveria servir de guia e cura para a humanidade, finda-se numa enorme ferida; e a palavra, que deveria servir de ponte para a comunhão dos homens, resulta num silêncio imaculado. Por essas observações, pode-se concluir que o poema posiciona-se criticamente diante da invenção de “logos”. O pensamento organizado e expresso por meio de palavras afigura-se, em suma, uma instância redutora do universo pré-linguístico. O poema assim inverte o modo de percepção dominante no Ocidente, que celebra a linguagem verbal como uma conquista da humanidade.

A crítica sistemática ao racionalismo ocidental teve grandes representantes na chamada Escola de Frankfurt, contemporânea de Paz. O marxismo juvenil do poeta mexicano ensinou-lhe a pensar dialeticamente e pôs-lhe em contato com obras como as de Adorno e Benjamin. O aspecto subversivo da poesia, que Paz sempre destacou em seus escritos críticos e entrevistas, e que ele aprendeu com a tradição do lirismo moderno desde Baudelaire, também ajuda a compreender a perspectiva empregada em “Como las piedras del Principio”. Apesar de toda esta base sólida, a metacrítica, ou a linguagem que se volta contra si mesma, ou a cultura que renuncia à própria imagem, presente na prosa sobretudo filosófica, estava, na época em que o poema de Paz foi escrito, se consolidando na poesia.

Nas primeiras décadas deste século, Fernando Pessoa, através de seu heterônimo Alberto Caeiro, está produzindo poemas que podem ser aproximados em certo sentido da obra de Paz. O camponês Alberto Caeiro tenta desconstruir a cultura por meio da poesia para construir uma *outra forma de cultura*, distante do pensamento racional. Para Caeiro, em suma, a inteligência dos sentidos é mais aguda que a inteligência da razão, cujo fim primeiro e último é distorcer a realidade ao representá-la através da linguagem e ao atribuir-lhe conceitos e valores culturais. Para Caeiro, a palavra e a cultura não são meios de acesso mas obstáculos que separam o homem e o mundo. Pessoa está influenciado por teorias primitivistas e faz com que Caeiro as incorpore em sua poesia.

As fontes de Paz, além das já citadas são outras: o poeta mexicano lê e absorve textos de filosofia oriental. Caeiro defende uma filosofia sensorial, e Paz, uma filosofia metafísica. Ambos são “regressistas”, propõem rebobinar a história até alcançar seu ponto de origem, que consideram uma espécie de ponto ótimo, mas neste lugar transhistórico ideal Caeiro vê o mundo em seu realismo cru, desvestido das capas do pensamento e da cultura, e Paz vê o mito, através do qual o homem pode se reconciliar com a natureza e consigo mesmo, com quem esteve conciliado antes do advento de “logos”. Não há uma oposição entre estas duas posições. Uma diferença possível, no entanto, reside no fato de que, para Paz, a poesia constitui um dos modos de o homem alcançar a comunhão da unidade perfeita e perdida. E Caeiro faz poesia afirmando despreocupação com quaisquer objetivos a atingir.

Paz traduziu Pessoa e escreveu um importante ensaio sobre a obra do poeta português. Também escreveu um célebre ensaio sobre o antropólogo franco-belga Claude Lévi-Strauss: *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* (1967). Na obra de Lévi-Strauss, mais exatamente em *Tristes trópicos* (1955), há uma famosa referência que pode ser cruzada com o poema de Paz. No capítulo “Lição de escrita”, Levi-Strauss reflete sobre o binômio palavra falada *versus* palavra escrita. E, a partir de uma cena com os índios brasileiros, na qual o chefe finge dominar a escritura, chega à conclusão que a invenção da palavra escrita, exultada na história da civilização, não promoveu de fato nenhum benefício relevante para a humanidade. Além disso, sugere, na contra-mão dos valores vigentes, que a palavra escrita se algum benefício trouxe foi aos tiranos, que se valeram dela como instrumento de repressão dos povos (319-28). No ensaio sobre Lévi-Strauss, Paz repõe e corrobora a posição do antropólogo: “La escritura fue el saber sagrado de todas las burocracias y hoy mismo es comunicación unilateral: estimula nuestra capacidad receptiva y al mismo tiempo neutraliza nuestras reacciones, paraliza nuestra crítica” (OC VI 1317).

O argumento de Lévi-Strauss é discutido em *De la grammatologie*, de Jacques Derrida, publicado no mesmo ano em que sai o ensaio de Paz sobre o antropólogo franco-belga. Ainda que refutando premissas de Lévi-Strauss, e os métodos empregados pelo antropólogo, Derrida aproveita-se dos postulados lévi-straussianos para situar o conceito de “logocentrismo”, acima referido. Para o filósofo francês, de modo sumário, a palavra escrita tende a fixar e aprisionar o sentido, cuja propriedade radical mais marcante é a maleabilidade. A palavra falada, ainda que aprisione o sentido sob outras condições, flutua no tempo-espço, o que dificulta sua imobilização ou a fixação de seu arcabouço semântico. Por este prisma, a palavra escrita nega ou se opõe à falada, que lhe é anterior. Ao invés de correspondência ou extensão, o que há entre ambas é divórcio e antagonismo. Na esteira destes argumentos, Derrida afirma que o ato artificial e arbitrário de fixação do sentido na palavra escrita tende a provocar efeitos de verdade. Se o ofício da razão sintetiza-se na busca da verdade, a palavra escrita mostra-se veículo adequado para expressar os resultados desta busca. Ocorre que a natureza última do pensamento, e consequentemente da verdade, é precária; logo, o registro escrito do pensamento é uma tentativa falhada desde a origem de estabilizar a instabilidade. Por fim, o que se deu na história da civilização, é que a impressão (aparência e texto) da verdade (presumivelmente estável) prevaleceu sobre a verdade (ser instável). Este processo intensificou-se no século XX com o culto às ideologias, cujos pressupostos foram deificados e dispostos numa zona de estabilidade intocável, e cuja práxis resultante foi a formação de um sentimento de intolerância à diferença, que gerou consequências nefastas. Esta crença nas ideologias modernas, caldeadas pela razão e articuladas com esmero nos textos que as divulgam, é em suma o que Derrida denomina “logocentrismo” (1-26; Culler, “Writing and logocentrism” 89-110).

Este rascunho mal esboçado de algumas ideias e conceitos derridarianos talvez sirva para mostrar como por caminhos diferentes, Paz (poeta e pensador), Lévi-Strauss e Derrida chegaram a conclusões teóricas similares (poder-se-ia também incluir Borges e seu ceticismo racionalista neste

grupo). No caso do poema sob análise, não há uma referência específica à palavra falada ou escrita.

A linguagem como um processo de abstração que, quanto mais se desenvolve, quanto mais satura de informação o signo linguístico e o referente, tanto mais afasta o homem de suas origens míticas e mágicas, parece ser o sentido da luz-palavra (“logos”) que invade e desfaz a estabilidade da noite pétrea original.

Lévi-Strauss compõe a crítica do racionalismo tirânico da palavra escrita e com isso valoriza a primazia e precedência da palavra falada que, por seu turno, se associa ao homem natural e ao estado de natureza, tal como descritos por Rousseau. Derrida, além do histórico, atribui um sentido metafísico à escritura: a célebre metafísica da presença. Paz e Caeiro, assimilando de modo pessoal e involuntariamente ideias derridarianas, cuja sistematização apenas se dá no fim da década de 1960, vão além e fazem a crítica da linguagem como instrumento da razão. Para estes, o pensamento em estado primário precede a linguagem. Nas obras destes poetas, o conceito de primitivismo retrocede às origens pré-linguísticas, quando o homem se correspondia ou se comunicava com a natureza na “linguagem” da natureza. Como Gorgulho, personagem meio primata, meio louco, que ouve um “*recado do morro*”, na estória homônima de Guimarães Rosa, e assim impede que Pedro Orósio (pedro=pedra / óros=montanha) seja assassinado, vítima de ato bárbaro de vingança. Se “logos” é uma ferida enorme e um silêncio sem mácula, como afirma liricamente o poema de Paz, no conto de Rosa, o duplo-oposto de “logos”, a natureza mítica, macula seu silêncio e lança seu infradiscurso para evitar uma enorme ferida.

A MORTE DE “LOGOS” E O SILÊNCIO SEM MÁCULA

A imagem do silêncio sem mácula com que “Como las piedras del Principio” se fecha mostra-se ambígua: além da análise acima desenvolvida, a mesma imagem suporta outra, talvez mais coerente com o pensamento octaviano. Por um lado, o silêncio pode representar a incomunicação

que o advento da palavra trouxe para a humanidade (junto com a violência: “larga herida”); por outro, o silêncio é a negação da palavra, logo, uma forma de revivência dos mitos antigos, da unidade primordial perdida e nostalgicamente sonhada pela poesia, que assim se faz aos homens um meio de acesso às suas (do homem e da poesia) origens. Tratando o tema, Paz escreve em uma passagem de *El arco y la lira*: “Y aquí habría de pregurtarse: una vez reconquistada la unidad primordial entre el mundo y el hombre, ¿no saldrían sobrando las palabras? El fin de la enajenación sería también el del language. La utopía terminaría, como la mística, en el silencio” (OC I 66).

Este é o paradoxo da poesia, segundo Paz: ser de palavras que, em última instância, nega as palavras e promove o silêncio, entendido como encarnação de um tempo-espço mítico, onde o homem é capaz de reconciliar-se consigo mesmo e com a natureza. Como já citado, a palavra que o poema nega é “logos”, ou seja, a palavra em crise, saturada e deformada pelo racionalismo ocidental. O silêncio, por sua vez, não representa propriamente ausência de som, mas ausência de ilusão e dominação. A palavra que habita o silêncio nomeia os seres tornando-se com este gesto parte insequestrável da realidade nomeada. Assim é a poesia, na visão de Paz, via Heidegger: nomeação do ser, com o qual forma uma unidade indissolúvel. “O que é para ser são as palavras”, diz Riobaldo, numa famosa passagem de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa (39), referindo-se à palavra criadora, que institui uma realidade ao nomeá-la, como a palavra poética.

Em “Como las piedras del Principio”, a palavra-luz-razão “levanta ondula cae”. A queda de “logos” pode significar alegoricamente o início de um período de decadência (violência/incomunicação), como analisado antes, mas pode também representar a morte de “logos”, articulada com as imagens “larga herida” e “silencio sin mácula”. Este silêncio puro, imaculado, derivado da supressão de “logos”, resgata a noite mágica da origem. Assim, o poema constrói para si uma estrutura circular, em que o fim remete ao começo, estrutura própria do mito, e da qual Paz se valeu em diversos momentos de sua obra, como no célebre “Piedra del sol”.

MITO E HISTÓRIA E A POESIA DO DUPLO

A poesia de Octavio Paz articula-se sobre uma base dupla: ser e não-ser. O poema, em suma, constitui e institui uma síntese transcendente desta dualidade. O duplo é o aspecto matemático da equação lírica octaviana. Tomando como modelos Baudelaire e simbolistas franceses, Hugo Friedrich localiza a poesia lírica moderna na encruzilhada entre magia e matemática (51-56). A obra poética de Paz, herdeira dos modernos franceses, serviria para ilustrar os argumentos de Friedrich. Ou seja: ainda que comungue princípios antirracionalistas, seu misticismo primitivista não dispensa o controle racional. *Piedra del sol* e *Blanco* são exemplos paradigmáticos desta combinação.

Em sentido amplo, na poesia de Paz, toda imagem procura seu duplo. No caso das imagens motivicas – pedra, rio, luz, sangue, árvore –, sua estabilidade se desestabiliza na pluralidade de sentidos que elas assumem num dado poema ou na poesia octaviana. Em “Como las piedras del principio”, a imagem da “piedra” alcança seu duplo na “Piedra”, à qual se contrapõe e complementa; e ambas, na imagem de “logos” e suas representações figurativas (“leopardo”, “luz”, “palabra”). Na poesia octaviana, a pedra mítica associada a um tempo de origem encontra seu duplo na pedra histórica das ruínas ou simplesmente historicizada da terra estéril. No sistema ideológico da obra de Paz, o mito é a contraface da história, e vice-versa, como ilustra a narrativa de *Piedra del sol*. As possibilidades semânticas da imagem da pedra permitem que ela transite do mito à história, da história ao mito, e a poesia octaviana explora estas possibilidades.

A pedra histórica ou historicizada surge em poemas importantes de Paz, como “Himno entre ruinas” e “Petrificada petrificante”. O primeiro, que abre a coletânea *La estación violenta*, uma das mais importantes na obra poética de Paz, é todo estruturado em oposições que por fim se fecham numa unidade superior. Carlos Magis chama este tipo de estrutura, comum no lirismo octaviano, “*discurso dialéctico cerrado*” (297). O poema é formado por sete estrofes, que alteram registro

tipográfico regular e itálico. As estrofes com registro tipográfico convencional apresentam paisagens naturais iluminadas pelo sol, são ruínas da natureza; as de tipo itálico mostram um mundo noturno e decadente, geograficamente identificado (*Teotihuacán, Nueva York, Londres, Moscú*), e o mundo da consciência atormentada. Ambos constituem ruínas da civilização viva, mas amortecida.

A hipálage (ver cap. introdutório) é usada na representação da paisagem natural como recurso que mescla os elementos, formando assim uma espécie de estado de comunhão: “un puñado de cabras es un rebaño de piedras;” (OC VII 237; v. 9). Sobre as relações pedra/cabra, ver cap. 3). No espaço sombrio da civilização decadente, as pedras são objetos mortuários, que fecham as passagens, como nas sociedades bíblicas fechavam os túmulos: “*piedra que nos cierra las puertas del contacto*” (OC VII 238; v. 24). Por fim, após demarcar duas dimensões radicalmente opostas, as ruínas da natureza e as da civilização moderna, o poema, em sua última estrofe, se fecha integrando ambas num plano simbiótico de convergência e pacificação dos contrários, onde a palavra (para fazer uma referência comparativa a “Como las piedras del Principio”) não é abstração e sentido de valor apenas:

se reconcilian las dos mitades enemigas
y la conciencia-espejo se licúa,
vuelve a ser fuente, manantial de fábulas:
Hombre, árbol de imágenes,
palabras que son flores que son frutos que son actos. (OC VII 239;

vv. 66-70)

Há no cruzamento de espaços e tempos em “Himno entre ruínas”, no recorte metonímico das imagens, no uso de mitos (Polifemo), na visão cemiterial das cidades e sobretudo na construção discursiva por justaposição de planos narrativos independentes uma presença, ainda que oblíqua, do T. S. Eliot de *The Waste Land*. Paz sempre destacou a admiração que sentia pelo poema de Eliot

desde que o leu pela primeira vez, em espanhol, na década de 1930. “Entre la piedra y la flor”, poema cuja primeira versão é de 1937, foi, segundo o próprio Paz, uma das primeiras tentativas de refazer criativamente, no sentido de tomar como modelo retórico, *The Waste Land*. Uma das primeiras e certamente não a última. O poema de Eliot ressoa, de modo visível, outras composições de Paz. “Himno entre ruinas” está por certo entre elas, “Petrificada petrificante”, de modo mais marcante e evidente, também.

Na obra octaviana, o “*discurso dialéctico cerrado*” perde com o tempo a rigidez da estrutura previsível, e até o sentido de fechamento, pois a trajetória da poesia octaviana caminha em direção a um crescente ceticismo. Embora Paz mantenha-se fiel a certos conceitos teóricos elaborados em sua juventude, o ceticismo de sua poesia flexibiliza a forma tornando-a, a cada livro, mais complexa. Se *La estación violenta* deve ser considerado um livro-chave na formação da poesia octaviana, por conter poemas como “El cántaro roto” e “Piedra del sol”, a partir de *Blanco* (1966), a fragmentação e pulverização mallarmeanas se acentuam na obra de Paz. Neste sentido, *Vuelta* (1976) contém alguns dos poemas mais herméticos do poeta mexicano. “Petrificada petrificante” é certamente um deles, e sua análise detalhada demandaria não um capítulo mas um estudo cuja extensão caberia num breve livro. Desde o título, que alude ao conceito de Saussure sobre a dupla natureza do signo linguístico, o poema é um feixe complexo e elusivo de alusões históricas, literárias e filosóficas.

Para ficar apenas num ponto, com o qual encerra-se este capítulo, “Petrificada petrificante” recria cenas da Mesoamérica pré-colombina, palco de civilizações antigas complexas, cujas culturas se perderam no processo de europeização por que passou a região. Na recriação de mitos e deuses antigos do México, a imagem da pedra vincula-se à terra ressecada: “Terramuerta / terrisombra, nopaltorio, temezquible” (*OC VII* 642; vv. 1-2); à aspereza sensorialmente hostil, com a qual se associa Ira, a personagem central do poema ao lado da própria pedra; ao imaginário cultural mexicano, herdeiro das sociedades maias e astecas; e à ideia e desejo de perfeição. Neste sentido, que

pode ser estendido a outros poemas que se valem da imagem da pedra na obra octaviana, o ato de petrificar não equivale simplesmente a transformar algo em pedra e a pedra em si não remete somente a um referente feito de pedra, esta associa-se também à ideia de perfeição da matéria, clara, definida, concentrada, acessível aos sentidos e carregada de tempo primitivo, anterior aos homens, ser enfim dotado de uma forma de beleza que impressionou e seduziu a humanidade desde antes de a consciência humana instituir uma noção estética de beleza. Nas palavras de Roger Caillois, a beleza das pedras alcança ser a um só tempo “improbable and natural”, algo que representa “an obvious achievement, yet one arrived at without invention, skill, industry, or anything else that would make it a work in the human sense of the word, much less a work of art” (1-2). Daí o sentido de transcendência e imanência que a pedra guarda em si e que a poética octaviana explora literal e simbolicamente. Em “Himno entre ruínas”, natureza e civilização – ruínas vivas do passado e do presente – se fundem numa unidade superior. Em “Petrificada petrificante”, a terra morta e o passado não encontram seu duplo e o ciclo mítico não se fecha.

* * *

* *

*

CONCLUSÃO

UM DEBATE CONTEMPORÂNEO

Este trabalho se abre com um comentário sobre a coletânea que Herman Melville dispõe no início de seu romance *Moby-Dick; or the Whale*. Também este estudo, argumentou-se, poderia se abrir com uma extensa antologia de citações sobre a imagem da pedra e o mundo mineral. Mas, por motivos vários, não o fez. Ao longo das análises, no entanto, por razões específicas e direcionadas, foram citadas diversas passagens de textos que se valem da pedra como recurso imagético. Ao chegar a seu fim, este trabalho deseja primeiramente justificar-se, e para tanto transcreverá abaixo uma breve seleção de excertos críticos não sobre a pedra mas sobre poesia e crítica literária, extraídos de três fontes recentes: *How to Read a Poem*, do crítico inglês Terry Eagleton, lançado em 2007; o artigo “It must change”, de Marjorie Perloff, publicado em maio de 2007; e o dossier “The New Lyric Studies” da revista *PMLA*, de janeiro de 2008.

Who Reads Poetry?

My title is meant to pose a real question. It's an old question, but it is worth asking why the anxiety betrayed by the question has been around for so long, and especially why it has spiked in recent years. The question expresses a worry that nobody reads much poetry, or that few people do, or that the right people don't at the right times or in the right ways. (Virginia Jackson 181)

Poetry is alive in our culture, but in its own world: never have there been so many poets and poetry readings, books, journals, and online sites. Poetry has certainly

seemed threatened, though, in schools and universities, where literary studies focus on prose fiction – narrative has become the norm of literature – or else on other sorts of cultural texts, which can be read symptomatically. (Jonathan Culler 201)

The longer story of postwar lyric studies in the United States is the story of coming to understand that lyricism's specialness and its emptiness are the same. (Rei Terada 197)

I first thought of writing this book when I realised that hardly any of the students of literature I encountered these days practised what I myself had been trained to regard as literary criticism. Like thatching or clog dancing, literary criticism seems to be something of a dying art. (Terry Eagleton 1)

Why *is* the “merely” literary so suspect today? ...

It is time to trust the literary instinct that brought us to this field in the first place and to recognize that, instead of lusting after those other disciplines that seem so exotic primarily because we don't really practice them, what we need is more theoretical, historical, and critical training in our own discipline. (Marjorie Perloff 655; 662)

Este trabalho, em certo sentido, dialoga com estas questões contemporâneas, que considera de significativa relevância dentro do universo acadêmico. Daí a opção pelo “literário”, no sentido empregado por Marjorie Perloff, pela poesia, ou antes pelo poema, ou antes ainda pelo poema curto e pela análise minuciosa, operada por meio de conceitos teóricos que lê o texto contra a história literária. Em última instância, o que se pretendeu foi valorizar o texto poético em suas múltiplas dimensões e a operação crítico-descritiva do poema.

PEDRAS, PEDRAS, PEDRAS

A imagem da pedra, comum aos quatro poemas aqui analisados, e outros referidos, serviu para comprovar o conceito de autonomia do texto poético, ou seja, que cada poema constrói seu próprio universo, transferível a outros apenas como modelo retórico. Embora mantenha em princípio sua natureza semântica convencionada, a partir do momento em que entra no poema, a imagem, em contato com outras que formam e controlam o funcionamento do sistema textual, ganha novos contornos de significado que se tornam específicos e intransferíveis dadas as especificidades (sonora, sintática, rítmica) do sistema do qual ela participa.

Por conta deste argumento, no poema de Drummond, a imagem da pedra tornou-se um catalisador semântico instável, cuja instabilidade foi usada de modo conveniente por cada grupo (de tendência modernista ou conservadora) que leu o poema. Em outros termos, o texto de Drummond franqueou aos leitores um sistema provocativo e instável que serviu, num determinado momento histórico da cultura brasileira, para fazer aflorar as diferenças ideológicas e crítico-metodológicas dos grupos que disputavam o poder das letras no Brasil. A singularidade da pedra drummondiana reside, antes de tudo, no acalorado debate que ela produziu, e que este trabalho usou para mapear áreas da inteligência crítica no Brasil de 1930 até o fim do século XX.

Durante o debate em torno da pedra de escândalo de Drummond, João Cabral procura afirmar-se como poeta e constrói para si uma identidade (*ethos*, ver cap. 1) através de sua obra. Associada a esta identidade figura a imagem da pedra, que, entre outras, participa da invenção do *ethos* do poeta nordestino que pratica uma poesia aguda, frugal e antilírica. A obra cabralina instituiu um pequeno grupo de motivos em torno do qual poesia e poética se erigem e se fundem. A pedra, ao lado de imagens como rio, bala, relógio, faca, e outras vinculadas ao léxico da matemática, engenharia e arquitetura – clareza, rigor, geometria, precisão, número, funcionalidade – integra o

conjunto de motivos ou imagens recorrentes da poesia cabralina. O aspecto comum a todos estes motivos é o fato de potencialmente conterem propriedades físicas e/ou culturais (atribuídas) que podem ser associadas a postulados teóricos da poética cabralina, e serem representadas e/ou referidas exatamente por esta perspectiva. A imagem motívica na poesia de Cabral nasce, pois, de uma virtual identificação entre objeto e poética. Ao representar estes objetos destacando deles traços que se associam a preceitos defendidos pela teoria cabralina, a poesia de Cabral relativiza e põe em risco o conceito de impessoalidade discursiva, que ela mesma propõe. A esta operação chamou-se *falácia da despersonalização lírica*. No caso do poema “A educação pela pedra”, analisou-se, além deste aspecto, o duplo movimento de metapoesia e da poesia social: as “duas pedras”, por analogia às célebres “duas águas” cabralinas.

Também na poesia de Neruda é possível identificar uma duplicidade da imagem da pedra, cindida em histórica e “desistórica”. Em “Alturas de Macchu Picchu”, as pedras da cidade inca podem ser lidas, entre outras formas, como uma resposta ao conflito proposto pelos poemas de *Residencia en la tierra*: em suma, o conflito do sentimento atormentado diante da consciência de que a vida se constitui num descortinar inapelável de mortes sucessivas. Os homens que lavram a pedra em forma de monumento guardam nela a memória da humanidade, que assim vence a morte. Em seu telurismo vitalista (no sentido de negação da morte), a poética nerudiana canta a pedra-monumento, histórica ou historicizada, em diversos momentos de sua obra. A partir sobretudo de *Las piedras de Chile* (1961), a pedra bruta, esvaziada de história, substitui a lavrada. O homem, antes associado, se dissocia da matéria mineral, e o conflito entre permanência e morte, presença e dissolução, memória e esquecimento, retorna à poesia de Neruda. O poema XVII de *Las piedras del cielo* pode ser visto como uma síntese exemplar desta tendência final em direção ao ceticismo “desistórico”, de raiz “residenciária”, que ocorre na última fase da produção nerudiana.

Entre “Himno entre ruinas” (1958) e “Petrificada petrificante” (1976), de Octavio Paz, também é possível identificar uma trajetória que, tal como em Neruda, vai da esperança ao desencanto. No entanto, os pressupostos sobre os quais se fundam os conceitos de *esperança* e *desencanto* na obra de Paz e Neruda são muito diferentes. Neste sentido, a leitura detida do poema “Como las piedras del Principio” serve para estabelecer as bases do pensamento octaviano e como este pensamento se resolve em termos de linguagem poética. Ali a imagem da pedra ocupa espaço de significação mítica associado à noção de cosmogonia do homem moderno. A matéria lítica na poesia de Paz participa de um universo em que experiência mística e histórica se fundem numa comunhão mágica: o mito. Devido a fatores de ordem natural e cultural, a pedra, entre outros elementos da natureza, transita de modo espontâneo entre realismo e sobrenaturalismo. Amparada por teorias da filosofia idealista, a poesia octaviana, enfim, explora esta senda (bifurcada) oferecida pelo mundo mineral.

NO MEIO DO CAMINHO

Pode-se inferir, por fim, que a imagem da pedra nos poemas, obras e autores analisados ocupa lugar de intermediação entre polos do sistema cultural, encontra-se, retomando Drummond, efetivamente “no meio do caminho” entre tradição e ruptura, arte e sociedade, história e pré-história, razão e misticismo. A manipulação da imagem da pedra faz com que ela transite entre estes polos sem nunca, em nenhum deles, se fixar, daí sua condição intermediária. Esta condição, por certo, não é exclusiva da pedra. A cultura é um sistema de valores em que nada está fixado. De fato, a imagem da pedra desempenha bem o papel de “estar no meio do caminho”, oscilando entre polos de tensão cultural. No entanto, a precariedade dos sentidos de que se reveste a natureza quando esta ingressa na dimensão da cultura – considerando a hipótese da filosofia idealista segundo a qual a

natureza *existe* fora da cultura – empurra todo referente primário natural e sentimental para a condição de ente intermediário, ladeado por pares conceituais antinômicos.

Todas as pedras, neste trabalho, estão no meio de caminhos, como tudo está, no mundo em que o alcance das palavras é o limite.

* * *

* *

*

SIGLAS

OC: Obra(s) completa(s)

OP: Obra poética

PC: Poesías completas

PP: Poesia e prosa

RA: Revista de antropofagia

AUTORES

CDA.: Carlos Drummond de Andrade

JCMN: João Cabral de Melo Neto

MA: Mário de Andrade

PN: Pablo Neruda

RD: Ruben Dario

OBRAS DE CDA

AP: Alguma poesia

AnP: Antologia poética

PMC: Uma pedra no meio do caminho: biografia de um poema

OBRAS DE JCMN

CCR: Crime na Calle Relator

EP: A educação pela pedra

PF: Paisagem com figuras

OBRAS DE PN

“AMP”: “Alturas de Macchu Picchu”

CG: Canto general

PCr: Las piedras del cielo

OBRAS CITADAS

- Alonso, Amado. *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. 7ª. ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1977.
- Andrade, Carlos Drummond de. “Auto-retrato.” *Leitura* 7 (1943): 15.
- . *Antologia poética*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Editora do autor, 1963.
- . Seleção e montagem. *Uma pedra no meio do caminho: biografia de um poema*. Rio de Janeiro: Editora do autor, 1967.
- . *Poesia e prosa*. 8ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992: 3-35.
- , e Mário de Andrade. *Carlos & Mário: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.
- , et al. *O mês modernista*. Org. Homero Senna. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1994.
- Andrade, Mário de. “Da fadiga intelectual”. *Revista do Brasil* jun. (1924): 113-121.
- . *A escrava que não era Isaura. Obra imatura*. 3ª. ed. São Paulo: Martins; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980: 195-300.
- , “Prefácio interessantíssimo”. *Paulicea desvairada. Poesias completas*. 6ª. ed. São Paulo: Martins; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980: 13-32.
- , *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica. Telê Porto Ancona Lopez, coordenadora. Coleção Arquivos. Vol. 6. 1988.
- Arguedas, José Maria. *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Losada, 1998.
- Armand, Octavio. *Superfícies*. Caracas: Monte Avila Editores, 1980.
- Arrigucci Jr., Davi. *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- Athayde, Félix de. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/FBN; Mogi das Cruzes: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

- Bachelard, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Trad. Maria E. Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- Bandeira, Manuel. *Poesia e prosa*. Vol. II. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.
- . *Itinerário de Pasárgada*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.
- Barbosa, Francisco de Assis. *Intelectuais na encruzilhada: correspondência de Alceu Amoroso Lima e Antônio de Alcântara Machado (1927-1933)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002.
- Barbosa, Frederico. “No meio de Drummond: veredas”. *Cult – Revista brasileira de literatura* 26 (1999): 70-71.
- Barbosa, João Alexandre. *A imitação da forma*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- . “Balanço de João Cabral de Melo Neto”. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986: 107-137.
- A Bíblia sagrada*. 3 vols. Trad. Antonio Pereira de Figueiredo. Rio de Janeiro: Livros do Brasil, 1962.
- Bernucci, Leopoldo M. “Prefácio.” *Os sertões*. Euclides da Cunha. Ed., pref., cron., not. e índices de Leopoldo M. Bernucci. Cotia; São Paulo: Ateliê; Arquivo do Estado; Imprensa Oficial do Estado, 2001: 13-49.
- Bilac, Olavo. *Poesias*. Ed. Ivan Teixeira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. 2nd. ed. New York; Oxford: Oxford UP, 1997.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. 2 vols. 6ª. ed. aum. Madrid: Editorial Gredos, 1976.
- Bowra, C. M. *Greek Lyric Poetry, from Alcman to Simonides*. 2nd., revised edition. Oxford: At the Clarendon Press, 1961.
- Brooks, Jr., Cleanth. “*The Waste Land*: An Analysis.” *The Waste Land*, T. S. Eliot. Ed. Michael North. New York; London: W. W. Norton & Company, 2001: 185-210)

- Bueno, Gustavo. "Filosofia de las piedras." *El catoblepas: revista crítica del presente* 58 (2006): 2.
- Caillois, Roger. *The Writing of Stones*. Transl. by Barbara Bray. Charlottesville: UP of Virginia, 1985.
- Caminha, Edmilson. "A lição do poeta." *Drummond: a lição do poeta*. Teresina: Corisco, 2002: 14-41.
- Campos, Haroldo de. "Petrografia dantesca." *Traduzir e trovar (poetas dos séculos XII a XVII)*. Augusto e Haroldo de Campos. S.l.: Papyrus, 1968: 61-98.
- . "Drummond, mestre de coisas." *Metalinguagem & outras metas*. 4ª. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 1992: 49-55.
- Cançado, José Maria. *Os sapatos de Orfeu*. São Paulo: Scritta editorial, 1993.
- Candido, Antonio. "No limiar do novo estilo: Cláudio Manuel da Costa." *Formação da literatura brasileira*. 3ª. ed. Vol. I. São Paulo: Martins, 1969: 88-106.
- . "Inquietudes na poesia de Drummond." *Vários escritos*. 2ª. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977: 93-122.
- . "Poesia ao Norte." *Textos de intervenção*. Org. Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002: 135-142.
- Carpaeux, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Ministério da Educação e Saúde, 1951.
- . *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. 2ª. ed. rev. e aum. Ministério da Educação e Saúde, 1955.
- . *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. 3ª. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Letras e artes, 1964.
- Carpentier, Alejo. "Presencia de Pablo Neruda". *Pablo Neruda*. Edición de Emir Rodríguez Menegál y Enrico Mario Santí. Madrid: Taurus Ediciones, 1980: 53-59.
- Castello, José. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

- Charaudeau, Patrick, e Dominique Maingueneau. *Dicionário de análise do discurso*. Coordenação da tradução por Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2006: 127-28.
- Chevalier, Jean, and Alain Gheerbrant. *A Dictionary of Symbols*. Transl. by John Buchanan-Brown. Oxford; Cambridge, Mass.: Blackwell, 1994.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 2ª. ed. Madrid: Ediciones Siruela, 1997.
- Costa, Cláudio Manuel da. *Obras*. Texto conforme a edição de 1768. Introdução, cronologia e bibliografia por Antônio Soares Amora. Restituição do texto por Ulpiano Bezerra de Menezes. S.l.: Livraria Bertrand, s.d.
- Culler, Jonathan. "Writing and Logocentrism." *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca, NY: Cornell UP: 89-110.
- . *Literary Theory: a Very Short Introduction*. Oxford: Oxford UP, 1997.
- . "Why Lyric?" *PMLA* 123 (2008): 201-06.
- Cunha, Euclides. *Os sertões*. Ed., pref., cron., not. e índices de Leopoldo M. Bernucci. Cotia; São Paulo: Ateliê; Arquivo do Estado; Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- Darío, Rubén. *Poesías completas*. Edición, introducción y notas de Alfonso Mendez Plancarte. Madrid: Aguilar, 1961.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Transl. by Gayatri C. Spivak. Baltimore; London: The John Hopkins UP, 1976.
- Doyle, Plínio. *História de revistas e jornais literários*. Vol. I. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1976.
- Feinstein, Adam. *Pablo Neruda: a Passion for Life*. New York; London: Bloomsbury, 2004.
- Ferreira, Vergílio. *Aparição*. São Paulo: Difel, 1983.
- Freixeiro, Fábio. "Depoimento de João Cabral de Melo Neto (adaptado a 3ª. pessoa)." *Da razão à emoção II*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/INL, 1971: 179-192.

- Friedrich, Hugo. *La estructura de la lírica moderna*. Trad. Joan Petit. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1974.
- Eagleton, Terry. *How to Read a Poem*. Oxford: Blackwell, 2007.
- Eco, Umberto. *The open work*. Transl. by Anna Cancogni. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1989.
- Eliot, T. S. *The Waste Land*. Ed. Michael North. New York; London: W. W. Norton & Company, 2001.
- Escorel, Lauro. *A pedra e o rio*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001.
- Garcia, Othon Moacyr. “A página branca e o deserto.” *Esfinge clara e outros enigmas*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996: 179-265.
- Gledson, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- Guchte, Maarten Van de. “El ciclo mítico de la Piedra Cansada.” *Revista andina* 2 (1984): 539-56.
- Guizado, Eduardo Camacho. “Introducción.” *La elegía funeral en la poesía española*. Madrid: Editorial Gredos, 1969: 9-24.
- Houaiss, Antônio. “Drummond.” *Drummond mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Imago, s.d.: 15-116.
- . “Sobre uma fase de Carlos Drummond de Andrade.” *Drummond mais seis poetas e um problema*: 167-88.
- . “Sobre João Cabral de Melo Neto.” *Drummond mais seis poetas e um problema*: 203-27.
- Jackson, Virginia. “Who Reads Poetry?” *PMLA* 123 (2008): 181-87.
- Jakobson, Roman. “Lingüística e poética.” *Lingüística e comunicação*. 3ª. ed. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970: 118-162.

- Johnstone, Barbara, et al. "Repetition in Discourse: a Dialogue." *Repetition in Discourse: Interdisciplinary Perspectives*. Vol. I. Ed. Barbara Johnstone. Norwood, NJ: Ablex Publishing Corporation, 1994: 1-19.
- Kopke, Carlos Burlamaqui. "O processo crítico para o estudo do poema." *Revista brasileira de poesia* 3 (1948): 36-42.
- . "Valorização da palavra poética." *Revista brasileira de poesia* 4 (1949): 44-47.
- Lévi-Strauss, Claude. *Tristes trópicos*. Trad. Wilson Martins, rev. pelo autor. São Paulo: Anhembi, 1957.
- . "The Structural Study of Myth." *Structural Anthropology*. Transl. by Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf. New York: Basic Books, 1963: 206-231.
- Lima, Alceu Amoroso (Tristão de Athayde). *Estudos literários*. Vol. I. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1966.
- Lima, Luiz Costa. "O princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade." *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995: 129-96.
- . "A traição conseqüente ou a poesia de Cabral." *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995: 197-326.
- Linhares, Temístocles. *Diário de um crítico*. Vol. II. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2001.
- Lispector, Clarice. "Entrevista-relâmpago com Pablo Neruda." *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984: 273-78.
- Lotman, Jurij. *The Structure of the Artistic Text*. Trans. Gail Lenhoff and Ronald Vroon. Ann Arbor: U of Michigan P, 1977.
- Louis, Paul. *Ancient Rome at Work: An Economic History of Rome from the Origins to the Empire*. Transl. by E. B. F. Wareing. New York: Alfred A. Knopf, 1927.
- Loyola, Hernán. *Ser y morir en Pablo Neruda*. Santiago: Editora Santiago, 1967.

- . “Notas”. *Obras completas*. Pablo Neruda. Edición de Hernán Loyola. Vol. II. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1999: 1331-1410.
- . “Apêndice II”. *Residencia en la tierra*. 7ª. ed. Pablo Neruda. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003: 345-63.
- Lucas, Fábio. *O poeta e a mídia: Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Senac São Paulo, 2003.
- Magis, Carlos H. *La poesía hermética de Octavio Paz*. México, D. F.: El Colegio de México, 1978.
- Maingueneau, Dominique. *Discurso literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.
- Mamede, Zila. *Civil geometria*. São Paulo: Nobel; Edusp; INL; Vitae; Governo do Estado do Rio Grande do Norte, 1987.
- Martins, Wilson. *O Modernismo (1916-1945)*. 4ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1973.
- Melo Neto, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.
- . “Nota do autor.” *Poesia crítica: antologia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982: v-vi.
- . *Obra completa*. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- . “Notas à margem de *A pedra e o rio*.” *A pedra e o rio*. Lauro Escorel. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001: xi-xiv.
- Merquior, José Guilherme. “Nuvem civil sonhada.” *A astúcia da mímese*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972: 69-172.
- . *Verso, universo em Drummond*. 2ª. ed. Trad. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- Monegal, Emir Rodríguez. *Neruda: el viajero inmóvil*. Barcelona: Editorial Laia, 1988.
- Montes, Hugo. *Machu Picchu en la poesía*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1976.
- Moraes, Emanuel de. *Drummond: rima, Itabira, mundo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- . “As várias faces de uma poesia.” *Poesia e prosa*. Carlos Drummond de Andrade. 8ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992: xv-xxxv.

- Nava, Pedro. *Beira-mar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- Neruda, Pablo. *Las piedras del cielo*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1970.
- . *Obras completas*. Edición de Hernán Loyola. Vol. I. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1999.
- . *Obras completas*. Edición de Hernán Loyola. Vol. II. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1999.
- . *Obras completas*. Edición de Hernán Loyola. Vol. IV. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2001.
- . *Obras completas*. Edición de Hernán Loyola. Vol. V. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2002.
- . *Oriente*. Barcelona: Littera, 2004.
- Nunes, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.
- Paes, José Paulo. “As lições da pedra.” *Os perigos da poesia e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- Paz, Octavio. *Las peras del olmo*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1971.
- . *Itinerario*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1993.
- . *Obras completas*. Edición de del autor. Vol. I. 2ª. ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1999.
- . *Obras completas*. Edición de del autor. Vol. II. 2ª. ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2000.
- . *Obras completas*. Edición de del autor. Vol. VI. 2ª. ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2003.
- . *Obras completas*. Edición de del autor. Vol. VII. 2ª. ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2004.

- Perloff, Marjorie. "Presidential Address 2006: It Must Change." *PMLA* 122 (2007): 652-62.
- Pessoa, Fernando. *Obra poética e em prosa*. Vol. I. Org. António Quadros e Dalila Pereira da Costa. Porto: Lello & Irmão, 1986.
- Pederneiras, Mário. *Poesia reunida*. Org. Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.
- Ponge, Francis. *Vegetation*. Transl. by Lee Fahnestock. New York: Red Dust, 1987.
- Quevedo, Francisco de. *Obra poética*. Vol. I. Edición José Manuel Bleca. Madrid: Editorial Castalia, 1999.
- . *La cuna y la sepultura*. Edición de Celsa Carmen García Valdés. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.
- Ramos Jr., José de Paula. "Amor de pedra." *Revista USP* 56 (2002-2003): 100-05.
- Revista de antropofagia* 1 (1928): 1-8. Edição fac-similar. São Paulo: Abril e Metal Leve, 1975.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. "The Paradoxical Status of Repetition." *Poetics Today* 1 (1980): 151-159.
- Rosa, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 2ª. ed. (texto definitivo). Rio de Janeiro: José Olympio: 1958.
- Sant'Anna, Affonso Romano de. *Drummond: gauche no tempo*. Rio de Janeiro: Lia/INL, 1972.
- Secchin, Antonio Carlos. "Um original de João Cabral de Melo Neto." *Colóquio/Letras* 157/158 (jul-dez 2000): 159.
- Shklovsky, Victor. "Art as Technique". *Russian Formalism Criticism: Four Essays*. Transl. by Lee T. Lemon and Marion J. Reis. Lincoln: U of Nebraska P, 1965: 3-24.
- Sicard, Alain. *El pensamiento poético de Pablo Neruda*. Trad. Pilar Ruiz Va. Madrid: Editorial Gredos, 1981.
- Sousa, Cruz e. *Obra completa*. Org. Andrade Muricy. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961.
- Stewart, Susan. *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folclore and Literature*. Baltimore; London: The John Hopkins UP, 1979.
- Schwarz, Roberto. "Marco histórico." *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987: 55-66.

- Teixeira, Ivan. “Em defesa da poesia (belaquiana)”. *Poesias*. Olavo Bilac. Org. Ivan Teixeira. São Paulo: Martins Fontes, 1997: vii-liii.
- Terada, Rei. “After the Critique of Lyric.” *PMLA* 123 (2008): 195-200.
- Teofrasto [Theophrastus]. *On Stones*. Introduction, Greek Text, English Translation, and Commentary by Earle R. Caley and John F. C. Richards. Columbus: The Ohio State University, 1956.
- Teles, Gilberto de Mendonça. *Drummond: estilística da repetição*. 2ª. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- Valéry, Paul. *Cahiers/Notebooks*. Vol. II. Transl. by Rachel Killick et alli. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford: Peter Lang, 2000.
- Vega, Garcilaso de la [El inca]. *Comentarios reales*. 4ª. ed. México, D.F.: Editorial Porrúa, 2000.
- Wordsworth, William. *The Prelude: 1799, 1805, 1850*. Ed. Jonathan Wordsworth, M. H. Abrams, and Stephen Gill. New York; London: W. W. Norton & Company, 1979.
- Zukofsky, Louis. *Bottom: on Shakespeare*. Vol. I. N.p.: The Ark Press (for The Humanities Research Center, The University of Texas), 1963.

Vita

Mario Auriemma Higa received his degree of Bachelor of Arts (Portuguese and English) from the Universidade Católica de Santos in 1990. From that year on, until 2004, Mario taught Brazilian and Portuguese literature at schools in Santos and São Paulo (Brazil). He earned his Master degree on Portuguese Literature studies from the Universidade de São Paulo (USP) in 2001, when he started teaching also in Brazilian universities. In January, 2005, Mario entered the doctorate program in Luso-Brazilian studies at the University of Texas at Austin. Since September, 2008, he has been working as senior lecturer of Portuguese at Vanderbilt University. In February, 2009, Mario got a tenure-track position as assistant professor of Spanish and Portuguese at Middlebury College to start in September, 2009.

Permanent address: Praça 22 de Janeiro, 553, apt. 64-A

São Vicente-SP / Brazil / 11310-090

This manuscript was typed by the author.